DICȚIONAR ANALITIC DE OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI

Coordonator: Ion Pop

CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ

2

Dicționar analitic de opere literare românești

vol. II

E-L

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: Mircea Baciu

© Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate Editurii Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
Dicționar analitic de opere literare românești / coord.: Ion Pop. – Cluj-Napoca:
Casa Cărții de Știință, 1998
4 vol. ; 17x24 cm.
Vol. 2 : E-L. – 1999 – 424 p. – ISBN 973-686-008-6

821.135.1.09(038) = 135.1

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor: Irina Petraș
Tehnoredactare computerizată: Luciana Lupșa

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel/fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

Scanned with OKEN Scanner

DICȚIONAR ANALITIC
DE
OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI
E-L

Coordonare și revizie științifică:

Ion Pop

Scanned with OKEN Scanner

Autori:

Georgeta Antonescu (G.A.)
Leon Baconsky (L.B.)
Ştefan Borbély (Şt.B.)
Ioana Bot (I.B.)
Nicolae Bot (N.B.)
Corin Braga (C.B.)
Cornel Căpuşan (C.C.)
Sanda Cordoş (S.C.)
Doina Curticăpeanu (D.C.)
Sergiu Pavel Dan (S.P.D.)
Vasile Fanache (V.F.)
†Livia Grămadă (L.G.)
Sara Iercoşan (S.I.)
Mircea Muthu (M.M.)
Laura Pavel (L.P.)
Gheorghe Perian (Gh.P.)
†Ioana Em. Petrescu (I.Em.P.)
†Liviu Petrescu (L.P.)
Horea Poenar (H.P.)
Dumitru Pop (D.P.)
Ion Pop (I.P.)
Cornel Robu (C.R.)
Lionel Decebal Roşca (L.D.R.)
Octavian Şchiau (O.Ş.)
Ion Şeulean (I.Ş.)
Călin Teutişan (C.T.)
Silvia Tomuş (S.T.)
Mihaela Ursa (M.U.)
Ion Vartic (I.V.)
Vasile Voia (V.V.)

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Cu acest al doilea volum al său, *Dicţionarul analitic de opere literare româneşti* îşi urmează, cum se vede, drumul proiectat iniţial. Este o constatare pură şi simplă, de o anumită relevanţă totuşi, dacă o situăm în contextul atâtor iniţiative întrerupte înainte de vreme prin forţa împrejurărilor exterioare ori prin slăbiciuni de ordin subiectiv.

Cititorul acestei noi secvenţe a lucrării noastre va regăsi liniile mari după care ne-am orientat de la început: pe noul raft al acestei „biblioteci esenţiale de literatură română" - spre care ne place să credem că va conduce, în final, întreprinderea la care ne-am angajat - aşezăm cărţi selectate cât mai exigent, de la romane, volume de poezie, piese de teatru ori memorialistică, la proza scurtă sau poem: în oglinda lecturii, ele se vor răsfrânge, iarăşi, în tiparul trasat iniţial: informaţiilor legate de laboratorul scrierii şi de publicare, li se adaugă analize ale universului imaginar, ale limbajului specific, într-o perspectivă integratoare, ce raportează fragmentul la întregul unei opere şi al unei (unor) literaturi, apoi menţionarea principalelor ediţii şi referinţe critice.

Cei ce s-au angajat să facă şi acest pas ştiu şi mai bine decât la alcătuirea primului volum că munca lor nu poate avea rezultate definitive. Nici alegerea titlurilor din întreaga literatură română, după criterii ţinând întâi de toate de valoarea estetică a operelor dar şi de semnificaţia lor ca reper în dinamica istoriei literare şi în ordinea unei anumite înscrieri în conştiinţa publică a momentului, nici a celor din opera întreagă a unui autor, nu sunt scutite de un inevitabil relativism, condiţionat de gustul şi judecata critică pe care le pot avea la această oră, prinse în fluxul neîntrerupt al creaţiei şi interpretării ei, supuse - cum zice E. Lovinescu - „mutaţiei valorilor estetice".

Ca şi primul volum, şi acesta este, desigur, perfectibil şi rămâne receptiv altor evenimente marcante, cărora timpul conştiinţei critice viitoare le va fixa, poate mai exact, contururile. O lucrare de acest tip este, de fapt, prin definiţie, un spaţiu cu limite elastice şi mobile, mai degrabă aproximând un teritoriu decât închizându-l între frontiere impermeabile. Este, metaforic vorbind, un fel de deltă sau de estuar, în care aluviuni şi erodări succesive modifică, prin vremuri, linia ţărmului final, fără a uita albiile, statornice în tiparul lor general, ale fluviului şi afluenţior săi. Tocmai o asemenea conştiinţă a mobilităţii perpetue ne-a încurajat să abordăm cu o anumită decizie spaţiul literaturii care se face sub ochii noştri, riscând desigur în pariuri cu miză controlată, totuşi, nu doar de un gust personal mai mult sau mai puţin failibil, ci de conştiinţa critică mai largă, cea mai exigentă, a actualităţii. Ca de pe orice raft de bibliotecă, Timpul cel mare va scoate şi introduce volumele vechi şi noi, estompând strălucirii astăzi orbitoare, mâine sortite, poate, penumbrei. În timpul mai mic pe care-l trăim, citim ce ni se pare a fi mai reprezentativ acum, şi cu ochii *noştri*.

Oricum, lucrul cel mai important ni se pare a fi, în acest moment, înaintarea lucrării noastre şi hotărârea de a persevera pentru a o duce spre o provizorie încheiere. Decizia există. Rezultatele ei rămân să fie, încă o dată, judecate de cititori.

ION POP

Cluj, septembrie 1999

Scanned with OKEN Scanner

DOLR

E - L

Scanned with OKEN Scanner

E

ECHINOXUL NEBUNILOR ŞI ALTE POVESTIRI — Proze de A. E. Baconsky. Volumul a fost publicat în 1967, la Editura pentru Literatură din Bucureşti. Cuprinde povestirile *Farul*, *Fuga pietrarului*, *Cel-mai-mare*, *Aureola neagră*, *Începătoşatul Orfeu*, *Echinoxul nebunilor*, *Bufniţa*, *Artiştii din insulă*, *Cimitirul piraţilor*. Autorul a început să lucreze la el în anul 1965. Manuscrisul s-a păstrat în două variante, prima având data „17.VII.966", a doua, redactată paralel, fiind datată cu o zi mai târziu. Din sumarul volumului predat editurii a fost eliminată povestirea *Ultimul rol*, care a apărut mai târziu, în revista „Luceafărul", nr. 38, 1968. Volumul a fost tradus integral în limba germană de Max Demeter Peyfuss (*Äquinoktium der Wahnsinnigen und andere Erzählungen*, Verlag Sturia Graz-Viena-Köln, 1970) şi a fost întâmpinat elogios de critica vest-germană.

Ca în poezia lui **A. E. B.**, şi în aceste proze există un continuu dialog subtextual între om şi spaţiu: marea e un element permanent, poetic, intrând în prim-planul trăirii, o forţă oarbă şi nedefinită, ce scapă oricăror explicaţii şi determinări şi care proiectează asupra omului dimensiunea unei singurătăţi definitive. În celălalt spaţiu, al uscatului, deschis şi el, loc al migraţiunii unor vagi seminţii războinice, într-o geografie şi istorie de asemenea nelămurite, alte primejdii ameninţă existenţa protagoniştilor. În *Farul*, prima şi cea mai lungă dintre proze, eroul îşi caută identitatea la confluenţa acestor două dimensiuni, pe coordonate neştiute şi neînţelegându-se pe sine, descoperindu-şi prea târziu, abia în final, identitatea, o dată cu iremediabila solitudine. În general, autorul nu urmăreşte biografii circumscrise orizontului clar delimitat al actului uman creator de evenimente; o stranie atmosferă împiedică constituirea şi dezvăluirea integrală a semnificaţiilor autonome ale gestului, de unde şi sentimentul damnării unui univers redus la câteva elemente indescifrabile: „De altfel, bolta nu era pentru mine. Stelele care-o veghează, risipite peste cenuşiul, galbenul şi verdele ei, îmi caligrafiau zadarnice şi neînţelese hieroglife, iar moartea în mlaştină nu putea să mă aştepte" *(Farul)*. Semnele rămân ascunse şi accentuează, de fapt, în orice moment, tragicul existenţei. Poet în primul rând, autorul scrie o proză incantatorie, urmărind vraja unei atmosfere rarefiate şi fantastice, nu tinde spre autonomia epicului; ba chiar îl evită. Eroul liric al prozelor trece prin scenă relegat la periferia acţiunii, care se dispensează de voinţa sa; totul rămâne în starea originară a unei speranţe vagi, constant contrazise de tendinţe opuse, negate de continua zbatere şi de neputinţa ontologică a omului. Numai moartea îl atrage cu adevărat, ca lege supremă ce încheie fără să explice nimic, dar având un sens universal în care el se recunoaşte; moartea, individuală sau colectivă, care guvernează deopotrivă lumea exterioară şi cea lăuntrică, inspiră şi mitul singurătăţii definitive, totale. Nimic nu salvează de la damnaţiune, nici măcar arta. În *Artiştii din insulă*, ea apare incapabilă să reziste trecerii: sculpturile din trunchiuri de stejar scot ramuri noi primăvara, dar infirmă visul artistic ca pe o demenţă, nimic nu rezistă asediului timpului; salvarea, sublimarea într-o creaţie superioară sunt contrazise de vehemenţa ascunsă, neiertătoare, a unei naturi oarbe. În povestirea *Echinoxul nebunilor*, teatrul maschează doar pentru o vreme deznodământul în haina unei istorii imaginare, totul se împlineşte printr-o crimă reală, care iese din domeniul fabulaţiei şi se impune ca inexorabilă vendettă, făcând din eroul liric criminalul sortit să înfăptuiască necesara răzbunare. „Simbolul esenţial al prozei" lui **A. E. B.** a fost văzut, de altfel, în „condiţia, existenţa artistului", o condiţie tragică, de „victimă a unei conjuraţii a inerţiei", a unui „mediu moral în care arta este ameninţată" (E. Simion), cum sugerează atmosfera obsesivă din *Fuga pietrarului* sau *Bufniţa*. Nu lipseşte însă nici parabola cu accente sociale, conturând o utopie negativă, ca în *Cel mai mare*, unde aşteptarea celui ce va aduce „legea rătăcită de mult" este contrazisă grotesc de apariţia unor profeţi care citesc paginile goale ale unor „tomuri voluminoase ferecate în aur", reproducând, de fapt, şoapta unui straniu călugăr ascuns în spatele lor. (E. Simion a apropiat, pe bună dreptate, această proză de *Isarlîk*-ul lui

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu, cu observaţia că legendarul, tragicul Hogea este înlocuit la **B.** cu personajele unei „farse sinistre"). Într-un asemenea spaţiu straniu, stăpânit de moarte, imaginaţia însăşi este rareori productivă, iar starea de veghe e inutilă. Omul nu se poate simţi aici decât exilat şi închis, dominat de porniri contradictorii, lipsit de orice certitudine, incapabil de a se defini în funcţie de ceea ce există în jurul său. Fundamental singur, el nu este în stare să se desprindă de ceea ce s-ar putea numi complexul inferiorităţii pure, pentru a se integra în scenariul mare al vieţii. Mitul solitudinii absolute devine astfel, de la început, un mod universal al existenţei, fără ca singurătatea să aibă o explicaţie. În *Începătoşatul Orfeu*, solipsistul coboară, oarecum împotriva voinţei sale, în infernul unui lupanar, împins din spate de cei ce îşi asumă atributele normalităţii, şi descoperă, dincolo de ataşamentul pentru o fiinţă, supunerea în faţa destinului. În alte momente, spaţiul se depopulează: oamenii unui întreg oraş dispar, lăsând loc meditaţiei autorului asupra morţii *(Cimitirul piraţilor)*. Descrierile, frecvente, stau, cum s-a observat de către comentatori, sub semnul vagului, ca în acest pasaj din *Farul*: „Ţărmul avea frumuseţea aleanului şi a dezolării. Era o limbă îngustă de nisip, lungă de zeci de kilometri şi cam tot atâta ţineau bălţile care porneau spre nord, dincolo de şirul dunelor mărunte. Dacă te urcai pe dune, vedeai în spatele lor o întindere fără sfârşit, dominată de trestii înalte ca nişte păduri. Din loc în loc se zăreau suprafeţe de apă, mari lacuri cu insule de plaur strălucitor sau şiruri de sălcii şi plopi cu trunchiuri pline de scorburi negre. Păsări piereau în văzduh, necunoscute, bizare, cu penajul uneori alb, alteori cafeniu sau pătat de culori neobişnuite. Păsări imense, cu gâturi lungi şi cu ciocurile în formă de sabie, răsfirându-se ori adunându-se într-un punct mişcător sub cerul vast, colindat de formele halucinante ale norilor." Farul, ca un centru lipsit de sens al lumii, coagulează un spaţiu insolit, dominat de o adâncă melancolie, ce generează sentimentul disperării: „Altminteri, nu ne căuta nimenea, şi de soarta noastră nu se îngrijea decât vântul care, asemenea vremii, curgea mereu, schimbându-şi mereu direcţia, învăluindu-ne cu palele lui, alintându-ne sau biciuindu-ne cu violenţă, răvăşind întinderea şi purtând nisipul călătoarelor dune". Raportate la alte experienţe din proza secolului XX, prozele lui **A. E. B.** au putut fi situate în aria problematică a „înstrăinării", cu trimiteri la Kafka ori Camus, precum şi – având în vedere tehnica echivocului – la „pecetea tainei" sub care Mateiu I. Caragiale îşi menţinea viziunea. Un reper definitoriu, în spaţiul prozei fantastice, poate fi însă, cum susţine Sergiu Pavel Dan, mai ales Edgar Poe, cu „vizionarismul" său poetic de factură simbolistă, care atrage tema „substituţiei realitate-mască" şi justifică „înclinaţia spre frazare cadenţată, spre euritmie muzical-evocatoare". Despre „stilul solemn, uşor preţios, în maniera «fin de siècle»", vorbise Eugen Simion, nu fără a observa „excesele calofiliei".

EDIŢII: *Echinoxul nebunilor*, Bucureşti, 1967; *Scrieri, II, Proze*, Ediţie îngrijită, note, cronologie şi bibliografie de Pavel Ţugui, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, 1990.

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, în „Gazeta literară", nr.36, 1967 (v. şi *Scriitori români de azi*, I, 1974, 1978); Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viaţa Românească", nr. 9, 1967; C. Regman, în „Tomis", nr. 12, 1967 (v. şi vol. *Cică nişte cronicari...*, 1970); Klaus Heitmann, în „Limbă şi literatură", nr.1, 1972; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975.

C. C.

EFECTUL DE SERĂ — Volum de versuri de Florenţa Albu, publicat în 1987, la Bucureşti, de editura „Cartea Românească". Este organizat în trei cicluri: *Sărbătoarea solstiţiului*, *Efectul de seră* şi *Pastel-crepuscul*. În raport cu poezia de notaţie confesivă, coagulată din „impresii" mozaicale generând o atmosferă de evocări şi reverii sentimentale, caracteristică scrierilor de început, această carte consolidează direcţia ilustrată de apariţiile imediat precedente – *Epitaf* (1981), *Poem în Utopia* (1983), *Terase* (1985) – a unui lirism elegiac mai auster, exprimând o sensibilitate frustrată şi o relaţie dificilă cu exteriorul, într-un discurs mai accentuat reflexiv, cu rupturi studiate, ce-i confereau o „nervozitate" caracteristică.

Încă în *Terase*-le din 1985, formula „efectului de seră" numea tema dominantă a izolării eului de pulsul viu al realului, prin peretele transparent/despărţitor al limbajului: topos ce sugera o specifică „mauvaise conscience" a poetului care, ştiindu-se apărat de „convenţie", trăieşte totuşi sentimentul neîmplinirii, cu o amară con-

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţă (auto)ironică, întrucât retragerea în „huzurul" spaţiului aparent securizant este, de fapt, o recluziune forţată de circumstanţele exterioare: „Totul rânduit/ spre încântare şi chin/ cuvinte-n grădini suspendate/ huzurind între geamuri de sticlă/ serele noastre sigure posibile-n cer/ pământ îngrăşat dozat/ după arte poetice". E, aici, un eşantion caracteristic pentru ambiguitatea ironic-elegiacă a acestui lirism reprimat: himericele „terase" se ştiu inconsistente şi precare. În *Efectul de seră*, el capătă o nouă intensitate. Poemul omonim retrasează, de exemplu, programul anunţat de ciclul „grădinilor marine" din culegerea precedentă, motivând starea elegiacă, inconfortul de a exista în cadrul pseudo-ocrotitor al „serei" contemplative: „Te prăjeşti la soare din spatele geamurilor/ – participi la realitate/. Dinapoia geamurilor// aplauzi soldaţii la tir/ cursa ciclistă/ înzăpeziri – deszăpeziri/ de dincolo de geamuri/.../ şi iarăşi siesta -/ amurgul multicolor/ drame multicolore privite prin geam/ filmul continuu/ non-stop". *Sera* este însă doar una dintre metaforele captivităţii eului; celor din cartea anterioară (*grădină*, *colivie*, *seră*, *gratii*) li se adaugă acum *cochilia*, *camerele închise*, *fundătura*, *capcanele* – cu extindere asupra peisajului, a ambianţei cosmice, ca altădată *cavoul* sau *mormântul* bacoviene. Remarcat deja în creaţia poetei, „bacovianismul" îşi găseşte în volum noi spaţii de reactualizare, nu atât în latura nevrotic-halucinantă (asumată şi „adusă la zi" de, bunăoară, Ileana Mălăncioiu din *Urcarea muntelui*), cât în nota de detaşare dureros-dezabuzată, de alienare până la un fel de absenţă, faţă de spectacolul „străinelor întâmplări" desfăşurat după un scenariu mereu acelaşi. Îl mărturiseşte nu doar conştientizatul *Ecou bacovian* („Să dorm. Să nu mai ştiu de nimic./ Să cânte vântul şi zăpada la geamuri/.../ Străine întâmplări"), ci majoritatea versurilor acestui ciclu, în care discursul liric urmează calea notaţiei obosite, de „film continuu non-stop", a unor evenimente reduse aproape la înscrierea lor nominală, în stilul „telegrafic" prezent şi în cărţile sale mai vechi, ca în poemul *Interior – catifele*: „Draperii catifele/ în geamuri -/ odaia păstrează noaptea reziduală/ în scurte blitz-uri vise/ În memoria fără memorie// Asculţi viscolul/ trezia zilei – înzăpezire –uitare/.../ viscol – realităţi". Alteori, se recurge la o simplificare, în sistem de „gravură", ce poate fi citită, la nivel intertextual. Tot sub semn bacovian, – al „decorului" redus la câteva raporturi şi ritmuri de culoare, ca în *Miniaturi* (din care nu lipseşte nici trimiterea la „bâlci" ca spaţiu al spectacularului degradat, prezent şi în alte poeme, într-o serie tematică de mai largă răspândire în lirica momentului): „Altă duminică/ oboseală de margini// Poezia e o pasăre mică galbenă/ hoaţa de firimituri/ la geam. S-a sălbăticit/ e fricoasă zburlita/ nu mai ştie decât două-trei triluri/ galben – alb – negru/ negru – alb – galben// o trompetică de bâlci/ cumpărată copilului mut". Celelalte două panouri ale tripticului ce alcătuiesc volumul, destul de diferite ca tonalitate, completează portretul unui subiect liric complex, autodefinit ca „discursul poetic/ arid, bucolic, vizionar". Dacă primul calificativ s-ar putea acorda ciclului median, celelalte ar putea fi atribuite, cu o anumită aproximaţie, versurilor din *Sărbătoarea solstiţiului* şi, respectiv, *Pastel-crepuscul*. Lirica exultanţei vitale din *Sărbătoarea solstiţiului* ocupă acum pentru prima oară un spaţiu atât de întins; câteva poeme sunt remarcabile ca expresii ale jubilaţiei fiinţei ce se predă fremătătoarei mişcări universale: „Ziua e plină până la gură/ miere şi triluri", „Florile stelele-n cer/ cântecul ierbii sub coase/ vuietul împerecherii în aer", „Mă-ntind pe o lespede de vechi sarcofag// – e vară e soare!" Apropierea de Blaga din *Paşii profetului* (N. Manolescu) e evidentă în acest panism solar, căruia-i lipseşte totuşi puternicul relief senzorial din poetul de referinţă, de care **F. A.** se desparte printr-o reflexivitate uneori exterior-explicativă a „mesajului" („hău de suflet în lună/ sub dulci unduirile/ deal vale deal/ spirit-relief", „Spaţiu şi timp/ reflex unic – revelaţie/ ochiul cunoaşterii de sine/ privindu-o" etc.) şi, mai ales, prin situarea, repede evidenţiată, a acestui nivel al viziunii într-un plan al imaginaţiei precar-compensatoare, într-un „timp apocrif": „Timpul real intră-n legendă/ mai mult imaginat/ decât trăit", „Mă simt azi cântăreţul înviat/ pentru teme istorice -/ calul erou/ soldatul necunoscut", „şi pajiştea singură/ se luminează/umbreşte/ în rotirea limbii poetice/ bâiguindu-şi metaforele/ de fân de flori de cosire". Ceea ce poeta numeşte „efectul de seră" se produce, aşadar, şi în această zonă de reprezentări ale unei lumi elementare, promise, într-un prim moment, comunicării. Grupajul final – *Portret-crepuscul* – face pandant celui dintâi, propunând o nouă deschidere

Scanned with OKEN Scanner

spre lumea elementelor – aici peisajul marin. Ca în *Sărbătoarea solstițiului*, acest orizont apare mai curând drept ecran pe care se proiectează fantasme și iluzii: „Faruri și diguri ciulini/ armii de ziduri morgane/ iluzii albastre abulice/.../ cine ne poartă/ orbi/ prin mitologii?", „trecem prin jeturi de ape/ unind grădini suspendate/ trecem printre morgane/ biciuiți de patimi/ de muze erinii". Liberă este și aici mai degrabă imaginația („dinăuntru – de-afară/ imaginația liberă"), „sudul mirific" rămânând simplă „promisiune", iar ceea ce se numește de obicei „sentimentul naturii", „extazul contopirii cu cosmosul" etc. e deconspirat ca simplă convenție, într-o lume a devalorizării trăirii autentice: „Faleze – înaltele faleze de marmură/ ierburi de piatră/ miresme iuți dulci-amare/ ruguri/ nimburi ne-ncoronează// – și fotograful ne cere/ să stăm din față-profil/ din unghiul nu știu căror/ sentimente – semnalmente"... Întreg volumul stă, astfel, sub semnul „sentimentului de insulă" și al „ceremoniilor aridității", despre care se vorbește în texte ale acestui ciclu. **F. A.** este în continuare o poetă fundamental elegiacă, a „oboselii de margini", a „rotirii și desrotirii din cochilie", a crispărilor lăuntrice, la care – cum mărturisea un poem din *Terase* – „din urlet rămâne șoapta/ expierea poetică".

EDIȚII: *Efectul de seră*, București, 1987.

REFERINȚE CRITICE: C. Pricop, în „Convorbiri literare", nr. 4, 1988; C. Regman, în „Viața românească", nr. 5, 1988; Gh. Grigurcu, în „Viața românească", nr. 2, 1988; Ramona Fotiade, în „România literară", nr. 17, 1988.

I. P.

ELENA — Roman de Dimitrie Bolintineanu, apărut cu subtitlul „roman original de datine politic-filosofic" la București, în 1862.

Cu o schemă epică vădit influențată de Balzac (*Le lys dans la valée* e, de altfel, lectura preferată a eroinei principale), *Elena* este povestea unei iubiri imposibile, nu din cauza piedicilor exterioare – societatea românească de la mijlocul veacului trecut se arăta destul de permisivă sub acest aspect, până la a pune pe gânduri autoritățile laice și ecleziastice – ci din pricina unei cenzuri interioare a femeii. Știindu-se soție și mamă, eroina nu poate accepta să-și încalce îndatoririle, deși soțul, prin egoismul, materialismul, inferioritatea intelectuală și lipsa de sentiment, nu e demn de a stârni atâtea scrupule. Sucombând în cele din urmă tentației, Elena va plăti scump puținele clipe de fericire, fiindcă mustrările de conștiință o îmbolnăvesc (suntem într-o epocă în care, în realitate ca și în literatură, ftizia sancționează sau rezolvă multe dileme sufletești) și o duc la moarte. În ciuda mizei principale, care e de natură psihologică, părțile cele mai reușite ale romanului sunt cele de observație socială: viața la o moșie în perioada imediat următoare Unirii Principatelor, confruntarea opiniilor politice progresiste cu cele retrograde, prezentarea diferitelor tipuri de parveniți, aspecte ale exploatării țăranilor, scene de salon, cu intrigile lor nu numai josnice, ci, câteodată, de-a dreptul criminale (o astfel de înscenare trivială, în conceperea căreia se poate însă întrevedea și influența romanelor de „mistere", va da lovitura de grație sănătății și vieții Elenei). Cei doi eroi, Elena și Alexandru Elescu, sunt niște ființe pure și perfecte, care se apropie sufletește și în cele din urmă se iubesc, tocmai pentru că se deosebesc radical de cei în mijlocul cărora sunt sortiți să trăiască. Fericirea nu este însă sortită celor buni, pare să ne spună **B.**: măcinată de îndoieli și remușcări, Elena moare, iar Alexandru părăsește țara, pierzându-se undeva, pe meleagurile îndepărtatului continent american. Scriitorul adoptă perspectiva autorului omniscient, acordând o mare atenție nu numai manifestărilor exterioare ale personajelor, ci și, atunci când e vorba de cei doi eroi principali, vieții lor sufletești. Romanul are însă și destul de numeroase personaje secundare, menite să reprezinte principalele categorii sociale ale vremii și să ilustreze concepțiile sociologice, morale și politice ale autorului, nu numai prin acțiune, ci și prin, uneori, interminabile discuții. Dacă scenele de gen sunt în cea mai mare parte izbutite și convingătoare, oferindu-ne mărturii interesante cu privire la moravurile, tipurile și decorurile specifice vieții românești din primii ani de după Unire, pasajele care ambiționează realizarea analizei psihologice sunt mult mai puțin reușite. **B.** face, de fapt, mai mult „teorie" sufletească abstractă (și nu foarte subtilă), fără a putea să pătrundă și să cunoască realmente hățișurile unui suflet frământat, așa încât analizele sale dau senzația unor nesfârșite variații pe aceeași temă, care nu împing înainte nici acțiunea, nici cunoașterea personajelor. Acestea par a avea, în ciuda insis-

Scanned with OKEN Scanner

tenţei autorului, o psihologie sumară şi lipsită de nuanţe şi se manifestă în general cu o dezarmantă naivitate. Trebuie remarcată totuşi intenţia lui **B.**, care se concretizează în primul studiu literar al geloziei încercat la noi. Interesante sunt, deci, mai curând tentativele decât realizările autorului în acest roman. În orice caz, el încearcă o performanţă ce nu va putea fi atinsă decât în romanul secolului al XX-lea, inaugurând însă, totodată, o nouă serie de personaje feminine, sensibile şi vulnerabile la loviturile vieţii şi la duritatea semenilor, victime sigure pentru cei mai puternici care le înconjoară, serie din care vor face parte unele dintre eroinele lui D. Zamfirescu şi M. Sadoveanu şi care constituie pandantul liniei „forte", reprezentată mai ales de cele create de Alecsandri, Hasdeu sau Al. Davila.

EDIŢII: *Elena*, Bucureşti, 1862; *Proză: Manoil. Elena*, cu o prefaţă de Petre V. Haneş, Bucureşti, 1915; *Opere alese*, vol II, *Proză*, studiu introductiv de D. Păcurariu, text stabilit de Rodica Ocheşeanu şi Gh. Poalelungi, Bucureşti 1961; *Manoil. Elena*, prefaţă de T. Vârgolici, Bucureşti, 1971; *Opere*, vol. V, *Romane*, ediţie îngrijită, tabel cronologic, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, studiu introductiv de Paul Cornea, Bucureşti, 1984; *Manoil. Elena*, postfaţă şi bibliografie de T. Vârgolici, Bucureşti, 1988; *Manoil. Elena*, ediţie îngrijită, prefaţă şi curriculum vitae de T. Vârgolici, Bucureşti, 1993.

REFERINŢE CRITICE: N. Petraşcu, *Dimitrie Bolintineanu*, 1932; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); D. Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, 1942; Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (ed. II, 1971); *** *Istoria literaturii române*, vol. II, 1968; D. Păcurariu, *D. Bolintineanu*, 1969; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. I, 1971; T. Vârgolici, *Opera lui D. Bolintineanu*, 1972; *** *D. Bolintineanu, Interpretat de ...*, 1974; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, 1980; M. Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, 1981; T. Vârgolici, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, 1985; Sultana Craia, *Feţele oraşului*, 1988.

G. A.

ENGLEZEŞTE FĂRĂ PROFESOR — Antipiesă în patru scene şi un epilog de Eugen Ionescu. Publicată în revista *Secolul 20*, nr.1, 1965. Premiera piesei: 12 mai 1980, în interpretarea trupei studenţeşti de teatru „Ars Amatoria" a Facultăţii de Filologie din Cluj. *Englezeşte fără profesor* reprezintă prima variantă, românească, a antipiesei *La Cantatrice chauve* (1950), cu care se inaugurează teatrul absurdului sau al deriziunii. Cum precizează dramaturgul în ultimul său jurnal, *La Quête intermittente* (1987), „primele încercări de grifonare a *Cântăreţei chele*, care se intitulau atunci *Englezeşte fără profesor*" datează din 1942, ultimul an când scriitorul s-a mai aflat în România. Se pare că *Englezeşte fără profesor* era încheiată în 1946, an când viitorul dramaturg trimite, de la Paris, prietenilor săi din Bucureşti, textul antipiesei, împreună cu o serie de mici texte prozastice scrise tot în româneşte şi adunate sub titlul de *Sclipiri*. Cinci dintre aceste „sclipiri" vor deveni ulterior faimoase, fiind considerate ca „anecdote" şi „fabule experimentale" de către personajele *Cântăreţei chele*. Varianta românească a antipiesei e una comprimată a textului francez ulterior. Astfel, primelor trei scene din *Englezeşte fără profesor* le corespund cele şase din *Cântăreaţa cheală*; din textul românesc lipsesc scenele VIII-X din textul definitiv, în care apare insolitul Pompier cu „fabulele" sale; scenei a IV-a, ultima, din varianta românească îi corespunde scena a XI-a, tot ultima, din varianta franceză; în schimb, *Englezeşte fără profesor* conţine un epilog metateatral care, în *Cântăreaţa cheală*, a fost înlăturat.

Unul dintre motivele fundamentale ale întregii opere româneşti a lui **E. I.** – detectabil atât în volumul *Elegii pentru fiinţe mici* (1931) şi volumul de eseistică *Nu* (1934), cât şi în prozele scurte, fragmentele de roman şi diversele „pagini rupte din jurnal", toate risipite prin periodicele epocii interbelice – este acela al condiţiei păpuşereşti a umanului. Pentru că între soldatul de plumb din mâna copilului şi omul din palma lui Dumnezeu nu este nici o diferenţă de esenţă. „Suntem marionetele lor", ale zeilor camuflaţi, ale „celor de dincolo", ce ne trag, din culise, sforile. Omul stă tot într-o „cutie", la fel ca păpuşile unui copil, la discreţia unui Gulliver divin, necunoscut, ascuns dincolo de decorurile înşelătoare ale lumii acesteia: „Totul este o cutie: cineva o ţine în mână. Noi suntem soldaţi de plumb. Nu putem cunoaşte substanţa celui ce ne ţine în mână". Universul întreg, o ştim încă de la Martin Luther, nu e decât uriaşul teatru de păpuşi al lui Dumnezeu. Or, tânărul **E. I.** s-a născut cu această relevaţie, primind dintru început să fie măscăriciul lui Dumnezeu, un saltimbanc metafizic, aşa cum declară în fragmentul prozastic *Lateral* (1933):

Scanned with OKEN Scanner

„Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om". De aceea, drama lui esenţială nu este deloc estetică, ci pur ontologică. Statutul existenţial de saltimbanc al omului şi lumea văzută ca teatru de păpuşi (cu sau fără Dumnezeu) îl conduc pe **E. I.** către genul dramatic şi, nu întâmplător, mai ales către mecanica pură a acestuia (căci, altfel, în sens empiric, **E. I.** nu este interesat de teatru: dacă publicistica sa românească include numeroase cronici literare şi plastice, ea nu conţine, în schimb, decât trei scurte cronici dramatice). Un scriitor ca **E. I.** – care afirmă neîncetat despre sine că este doar o „paiaţă" sau că „sunt o marionetă" şi care este obsedat de „mecanismul sforilor care mă trag" – ajunge în chip inevitabil la modalitatea teatrală materializată de *Englezeşte fără profesor*, unde personajele sunt pur şi simplu nişte fantoşe lipsite de chip şi interioritate, puse în mişcare de pârghiile unui mecanism teatral golit de orice substanţă ideatică şi psihologică. În consecinţă, dialogul funcţionează el însuşi numai strict formal, vehiculând, într-o progresie accelerată apoi până la explozie, doar idei primite, expresii gata făcute, clişee verbale, efluvii tot mai ritmate de vorbărie curată ce se pulverizează, până la urmă, într-un tir reciproc de consoane şi vocale. Mecanismul teatral vid reflectă „cutia" goală de orice conţinut a lumii. Cum va preciza mai târziu chiar **E. I.**, *Englezeşte fără profesor*, ca mai apoi *Cântăreaţa cheală*, ilustrează „un teatru abstract sau nonfigurativ" (în care aşa-zisele personaje sunt interşanjabile, întrucât sunt fără identitate) sau un fel de „dramă pură", adică antitematică, antiideologică şi antipsihologică, în care, în mod surprinzător, se eliberează exploziv o *tensiune* dramatică la fel de pură, descojită de orice intrigă ori conflict. Rezultă astfel un soi de antipiesă, „adică o adevărată parodie de piesă, o comedie a comediei" ce comunică imperturbabilă „adevăruri" la fel de stupide ca şi cele comunicate de un manual de conversaţie într-o limbă străină pentru începători. Antiteatrul ionescian – declanşat iniţial de „ridicolul metafizic" al condiţiei de marionetă a omului – se transformă inevitabil în oglinda grotescă şi parodică a întregului teatru anterior, devenind staţia finală a dramaturgiei europene, dincolo de care nu se mai află decât neantul. Astfel, prima scenă a antipiesei constituie o excelentă parodie a debutului expozitiv al piesei ibseniene şi postibseniene. Apoi, scena a II-a reprezintă parodierea plină de virtuozitate a aşa-numitei *recunoaşteri* dintre personaje, definită încă de Aristotel în *Poetica* sa. În fine, replica-cheie din finalul celei de a doua scenă anunţă şi consfinţeşte, dacă privim lucrurile în totalitate, unitatea gândirii teatrale ionesciene. Această replică simptomatică aparţine lui Mary, camerista care, mimând la un moment dat ieşirea din scenă, revine brusc în faţa publicului şi exclamă cu impertinenţa specifică rolului în teatrul tradiţional: „Am uitat să mă prezint: Sherlock Holmes". Afirmaţia surprinzătoare a servitoareai trebuie, în ciuda aparenţelor, luată în serios şi pusă în legătură cu lunga „analiză" detectivistă pe care ea o face revelaţiilor succesive aduse de dialogul dintre domnul şi doamna Martin şi care provoacă „recunoaşterea" dintre ei, prin identificarea şi recuperarea trecutului lor comun. Intrarea intempestivă a lui Mary alias Sherlock Holmes răstoarnă însă complet situaţia: camerista desfiinţează, într-o clipă, întregul sistem de argumentare al soţilor Martin şi, producând noi probe, anulează „recunoaşterea", impunând o altă concluzie: „Elisabeth nu este Elisabeth şi Donald nu este Donald". Sensul referinţei ironic-poliţiste şi detectiviste din antipiesă se relevă abia o dată cu piesele ulterioare, din perioada franceză. Implicite în *Englezeşte fără profesor*, critica şi parodierea teatrului european anterior devin explicite în celelalte piese, replica sarcastică a lui Mary rezumând aprioric întreaga discuţie teoretică din *Victimes du devoir*. Aici, Choubert nu face decât să reia şi să teoretizeze pe larg ceea ce Mary exprimase sibilinic printr-o singură , laconică sintagmă: „Sherlock Holmes". Teatrul – afirmă Choubert, alter ego al scriitorului –, de la originile sale până în prezent, n-a fost decât un „teatru poliţist", căci orice piesă reprezintă doar o anchetă detectivistă, care, în deznodământ, îşi deconspiră concluziile: situaţia dramatică reprezintă întotdeauna o *enigmă*, iar „enigmele sunt poliţiste". Acest *théâtre policier*, acuzat de **E. I.**, nu este, în realitate, decât consacratul teatru analitic european (aşa cum apare el o dată cu *Oedip rege* şi se stabilizează prin dramaturgia ibseniană şi postibseniană). Iată de ce monologul detectivist al cameristei din *Englezeşte fără profesor* constituie, de fapt, o parodie a vechiului teatru analitic, Mary dând cu tifla publicului, după ce

Scanned with OKEN Scanner

construiește o adevărată enigmă polițistă, pe care o lasă complet suspendată, nedescifrată. Antipiesa *Englezește fără profesor* promovează, mai întâi, prin relația dintre soții Smith, iar apoi, până la exasperare, prin relația dintre soții Martin, un tip de teatru static. O dată cu scena a patra se produce însă o violentă ruptură de ritm, o accelerare gradată a acestuia până la paroxismul exploziv. În final, deconstrucția dramaticului se desăvârșește: limbajul dezagregat și-a anulat complet structura, risipindu-se într-un „confetti sonor" de vocale și consoane, într-un pur material interjecțional, iar personajele se metamorfozează într-un cor cacofonic. Deznodământul metateatral din *Englezește fără profesor* – absent în *Cântăreața cheală* – pare, prin aducerea în scenă a Directorului teatrului, a Autorului și a Comisarului, unul post–pirandellian, datorită amestecului trucat de realitate și ficțiune. Dar, de fapt, prin manipularea și agresarea fizică a spectatorului, prin transferarea în mod violent a centrului de joc din scenă în sală, ca și prin transformarea celui ce privește în cel privit și mânuit la rândul său ca o marionetă, *Englezește fără profesor* se preschimbă într-un adevărat *happening*. Varianta românească a *Cântăreței chele* prefațează în absolut întreaga istorie europeană a teatrului absurdului. Este aici o mare șansă a teatrului românesc, care își adjudecă astfel o prioritate reală.

EDIȚII: *Englezește fără profesor*, în „Secolul 20", nr. 1, 1965; *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog de Gelu Ionescu și un epilog de I. Vartic, Cluj, 1990; *Victimele datoriei. Teatru*, I, ediție îngrijită de Dan C. Mihăilescu, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: E. Ionescu, *Notes et contre–notes*, 1962 (trad. românească și cuvânt introductiv de I. Pop, 1992); P. Comarnescu, în „Secolul 20", nr. 1, 1965; I. Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982; Idem, *Anatomia unei negații*, 1991; Dosar Ionescu, în „Apostrof", nr. 9, 1998.

I. V.

ENIGMA OTILIEI — Al doilea roman al lui G. Călinescu (după *Cartea Nunții*, 1933), tipărit în două volume de editura bucureșteană „Națională"- Ciornei, la sfârșitul lui martie 1938, într-un tiraj relativ modest: 2399 de exemplare („ediția definitivă" din 1961 – a VI-a, în ordinea aparițiilor – va fi difuzată în peste 30000!). În intenția autorului, concordantă și cu substanța epică a romanului, acesta urma să se numească *Părinții Otiliei*, dar editorului „i s-a părut mai sonor" titlul propus ca alternativă „comercială" (cf. explicația dată, în replică, lui Perpessicius, în „Viața românească", nr. 7, 1938). La nivelul textului, principalele modificări survenite pe parcurs sunt cele depistabile în amintita *ediție definitivă*, girată încă de autor. Faptul că o seamă de intervenții – evident, de conjunctură – de aici afectau și conținutul romanului (cele mai flagrante privind dialogurile doctrinare dintre Felix și Weissmann, altele, mai mărunte, țintind mai ales evitarea pasajelor potențial ambigue) l-a determinat însă pe alcătuitorul excelentei ediții critice din 1998 (*Opere*, 2), Nicolae Mecu, să reintroducă în circuitul public versiunea necenzurată din 1946, confruntată cu manuscrisul de la Biblioteca Națională (fondul Saint-Georges) al ediției princeps, pentru corectarea erorilor de lecțiune sau de tipar scăpate reviziei operate de autor și perpetuate apoi, sub diferite forme, între care unele de-a dreptul năstrușnice (cf. *Nota editorului)*. Dramatizare, cu precădere prin simple decupaje, de Iosif Bâta, pusă în scenă de Ion Cojar, la Național (stagiunea 1968-1969), cu Valeria Seciu, Traian Stănescu, I. Fințeșteanu, Geo Barton, Al. Giugaru, Dem. Rădulescu ș.a. Ecranizare de Ioan Grigorescu (scenariul) și Iulian Mihu (regia), în 1972, *Felix și Otilia*, cu debutanții Radu Boruzescu și Julieta Szöniy în rolurile titulare, alături de Clody Bertola, Sergiu Nicolaescu, Gh. Dinică, Eliza Petrăchescu, Gina Patrichi ș.a.

Mai puțin directă decât în cazul primului roman al – până atunci – criticului și istoricului literar, implicarea *publicisticii paralele* în geneza *Enigmei Otiliei* nu-și pierde nici de astă dată interesul, dar dintr-un unghi ușor diferit. Odată depășite inhibițiile și aprehensiunile debutului, *romancierul* tinde adesea a o transforma într-un veritabil „discurs de escortă" (N. Mecu), în măsură să-i pregătească o relansare autoritară, echivalentă cu consacrarea și în această ipostază. Dezbaterea despre roman, ca specie-pilot a prozei interbelice, îl angajează astfel nu numai pe cronicarul din acel timp al „Adevărului literar și artistic", dar și pe romancierul tot mai înclinat să renunțe la glorificarea erei mașiniste și a pasiunilor sportive, pentru a da câștig de cauză, fie și într-o manieră mai detașată (și deci totodată mai permisivă), solidului *model balzacian*, al lumii „absorbite" în caractere și fixate

Scanned with OKEN Scanner

în cadre semnificative sub acelaşi aspect. Din (şi, poate, mai ales în) această perspectivă sunt judecate romanele ori amendate opiniile unor contemporani ca Mircea Eliade, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Dan Petraşincu, M. Sebastian etc. Preocupările cronicarului (în sensul mai larg al termenului) includ până şi enumerări, deloc întâmplătoare, de „subiecte elementare posibile în roman" (cf. „Adevărul literar şi artistic", nr. 885, 1937), întregite, în spaţiul generos acordat de revistă „mizantropului" Aristarc, cu serii de adevărate „fiziologii", ce-i ilustrează explicit „pasiunea clasificaţiilor morale" (D. Micu), ori cu secvenţe răzleţe, concepute în chip de *Mici consideraţiuni*, cum se şi intitulează unul dintre texte, sau de simple fişe de lectură, spicuiri din presa cotidiană (incluzând chiar şi rubricile de anunţuri, al căror ecou parodic se va regăsi şi în roman) etc., precum: *Ciudăţenii, Anunţuri de căsătorie, Despre femeie, Arhitectură, Despre egolatrie, Un îndrăgostit, Despre temperamentul erotic* (versiunea corectă a titlului citat şi de N. Mecu), *Neînţeleşii, Senilităţi* ş.a. (cf. sumarul primului volum al culegerii *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, 1973). Probe publice de atmosferă, atitudine şi creaţie intelectuală, subordonate indirect aceleiaşi cauze, manifestările de acest gen din ultimele luni ale anului 1937, când manuscrisul romanului părăsea practic şantierul, spre a face loc *Vieţii lui Ion Creangă*, încep a se intersecta, în coloanele aceleiaşi rubrici, cu câteva mostre nedeclarate din chiar viitoarea carte (elaborată, s-ar spune, mereu „sub pecetea tainei"): *La doctor*, cu scurte pasaje, adaptate anonimatului şi asamblate *ad hoc*, din capitolele VII şi XIX (12 septembrie), *Arta culinară*, fragment compact din capitolul XVI, relatând vizita lui Stănică la mătuşa Agripina (12 decembrie) şi *Acaparatorii* (text nereţinut de editorul culegerii citate şi astfel, probabil, scăpat din vedere şi de îngrijitorul ediţiei critice a romanului), cuprinzând câteva consideraţii de situare în context a titlului (şi el balzacian!), urmate de transcrierea „tabloului de gen" din capitolul XVIII, cu Felix în căutarea noii adrese a lui Weissmann. Pentru ca „taina" atât de îndelung întreţinută să-şi afle dezlegarea abia cu puţin înaintea apariţiei operei în librării, prin publicarea, în pagina de *proză* propriu-zisă a săptămânalului, a unui amplu fragment, intitulat chiar *Enigma Otiliei*, reprezentând însuşi *incipit*-ul , atât de izbitor balzacian, al romanului (cf. „A.L.A" din 16 martie 1938). Paralel, dar la obişnuita pagină 18, Aristarc îşi exercita oficiul de „mizantrop" prin adaptarea, evident nedeclarată, a unui alt fragment, împrumutat unui narator nenumit, care comprimă alert câteva file din capitolul XI într-o veritabilă fiziologie a *Invidiei* (cf. culegerea citată). Efectul de *trompe l'oeil* (N. Mecu), amplificat şi de prestigiul criticului, va marca astfel oarecum firesc receptarea *Enigmei Otiliei*, cronica lui Pompiliu Constantinescu – despre care autorul va socoti cu îndreptăţire că rezuma, de fapt, „reacţia opiniei culte", în acel moment (cf. *Istoria literaturii române...*, unde o şi aflăm reprodusă, în locul comentariului personal) – , acreditând pentru mult timp perspectiva *intenţionalităţii*, în definirea şi analiza operei: **G. C.**, conchide cronicarul, „a procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienţei comune, fixând în nişte cadre sociale bine precizate o frescă din viaţa burgheziei bucureştene" şi făcând ca întreaga reconstituire de împrejurări, destine şi tipuri umane să poarte „pecetea credibilităţii". Singurul ecou defavorabil ce poate fi luat în seamă, făcând abstracţie de nota vădit răuvoitoare a *Cuvântului* din 10 aprilie 1937, îşi are în chip neaşteptat sursa în *Menţiunea* subtil maliţioasă a lui Perpessicius, căreia proaspăt consacratul romancier nu a întârziat însă a-i da o replică acidă, cu explicaţii îndeosebi (dar nu numai) *pro domo...balzaciana* (v. *supra*). Alte opinii, în general pozitive, dar cel puţin parţial divergente în raport cu „modelul", cum ar fi aceea a lui D. I. Suchianu, vizând o discutabilă filiaţie *dostoievskiană* (într-un context cu multe intuiţii deloc neglijabile, însă), ori cele datorate foarte tinerilor, pe atunci, Ov. Papadima („suntem totuşi departe de Balzac"), Eugen Schileru (de acord că e singurul roman balzacian al literaturii române, criticul îl apreciază totuşi în special pentru *modernitatea* – „eretică"! – a personajului eponim) sau I. Negoiţescu (pentru care *Enigma Otiliei* este un desăvârşit „roman comic", conceput cu „recea voluptate" a unui „cinic jovial", al cărui *joc*, perfect coordonat, „nu te angajează afectiv", ci „te captează estetic") nu-şi vor vădi pertinenţa decât sub zodia reconsiderărilor de mai târziu, când protocoalele sacrosancte ale „primei comuniuni" vor suferi serioase remanieri, ajungându-se chiar la

Scanned with OKEN Scanner

deplasarea centrului de greutate al judecăților critice în sensul evoluțiilor învederate, între timp, și de *Bietul Ioanide* sau *Scrinul Negru*. Bilanțul exegetic al ultimelor decenii s-a îmbogățit și cu unele date din paginile inedite de jurnal ori din corespondență, utile obișnuitelor raportări ale operei la biografie. *Nucleul* însuși al romanului, conceput ca istorie a unei moșteniri și a intrigilor antrenate la nivelul competitorilor, pare astfel a-i fi fost sugerat lui **C.** (cf. însemnarea din 14 febr. 1937) de împrejurarea morții unei mătuși, Tinca, asociată spontan aceleia, anterioare, a enigmaticului Tache (evident, Căpitănescu, tatăl). „Ficțiune în spiritul realităților", protagonista care a stârnit nu numai valuri de cerneală, dar și curiozități de arhivă i-a pricinuit și ea autorului un efort de memorie, soldat cu o reminiscență (interesând de fapt mai mult psihanaliza, prea puțin agreată de critic): în copilărie, o rudă „cu mult mai în vârstă", pe nume Otilia, care cânta și la pian („Dumnezeu știe cum"), îi inspirase „respect" pentru că îi dăduse „o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustrații", detalii care-i vor permite peste timp să-i speculeze flaubertian „imaginea lunară", lipsită de biografie, proiectându-și în ea (*Otilia c'est moi*) propriul fond de „ingenuitate și copilărie" (cf. *Esența realismului*, în „Contemporanul", nr. 5, 1960). Dincolo de asemenea adaosuri la *dosarul* romanului, receptarea posterioară repunerii lui în circulație (1956) cunoaște și o treptată diversificare a modurilor de abordare a textului, remarcabilă chiar din prefețele unor critici ca Paul Georgescu, care încearcă a redefini, adecvat momentului, dar și cu multe disocieri de certă finețe analitică, *sensul clasicismului* călinescian (forțând totuși nota, atunci când își propune să deducă modernitatea narațiunii din „contopirea" *tragicului* cu *comicul*) sau Ovid S. Crohmălniceanu, în lectura căruia primează sugestia integratoare a titlului inițial (*Părinții Otiliei*), romancierul evoluând în *cadrul* – evident, *balzacian* – al „schemei universale a paternității și a implicațiilor ei sociale" (depășit totuși, adesea, cum concede istoricul literar, în primul tom al vastei sale sinteze universitare, sub imperiul unei *lucidități estetice* „de cel mai autentic tip modern"). Imaginea de roman tradițional, de factură balzaciană cunoaște însă cele mai semnificative nuanțări și corecții în favoarea modernității atunci când este adusă în discuție complexitatea, „străină prozei balzaciene", a unor personaje „cu răsturnări bruște și reacții derutante, cum e psihologia Otiliei" (cf. același). În făgașul delimitării (poate prea) tranșante, datorate încă lui E. Schileru („Otilia nu este un dat, ci un proces"), se înșiruie, în timp, zeci de aproximări cu valoare de eboșe ale unui *portret în mișcare*, sugerând în esență *indeterminarea caracterologică* proprie prozei moderne: „O devenire grațioasă, un echilibru fragil între copil și femeie" (P. Georgescu), „o ființă lilială, care tulbură prin sinuozitatea reacțiilor, prin neprevăzutul comportării" (S. Damian), înscriindu-se simultan „în Eternul feminin și în clipă" (C. Ciopraga) și „plină în același timp de falacioase promisiuni și ciudate reticențe" (R. Popescu), „imună la romantisme, fără a fi insensibilă, frigidă sau calculată" (D. Micu), „exponentă a misteriosului și atrăgătorului etern feminin cu instinct practic" (Al. Piru), „un amestec de copil și hetairă" (D. I. Suchianu) etc.; cititorului fiindu-i la îndemână continuarea seriei, de astă dată cu citate vădind *reflectarea poliedrică* (I. Bălu) a personalității Otiliei în viziunea naratorului ori în conștiința celorlalte personaje de prim-plan ale romanului: Felix Sima, din perspectiva căruia ni se propune să definim însăși „enigma" din titlul selectat de editor, „moș" Costache Giurgiuveanu, tatăl adoptiv, cu o viață interioară de asemenea ireductibilă la simpla fișă caracterologică a avarului, moșierul epicureu „cu suflet tânăr" Leonida Pascalopol, „tatăl" visat de Otilia, dar acceptat finalmente ca soț, ori „tanti" Aglae Tulea, „baba absolută, fără cusur în rău", cu fiicele ei, Olimpia și Aurica, și inconfundabilul Stănică Rațiu, ginerele intrigant și intrepid, atras în consens cu „clanul" de miza moștenirii. Pentru ca, în deceniile din urmă, să se impună, resuscitând într-un fel, dar ca *valori*, tocmai unele din *rezervele* formulate la prima apariție, *o nouă paradigmă critică*: aceea a *lucidității* care *construiește* (așadar, înapoi la Perpessicius, dar și la I. Negoițescu ori C. Fântâneru!), sub *ochiul estetului* (N. Manolescu), în făgașul generos al realismului clasic, alternând însă, după caz, registrul balzacian consacrat cu atitudinile heterodoxe ale unui „spirit prin excelență mobil, viu până la contradicția lăuntrică" (N. Balotă), care se și amuză, șarjând – uneori până la grotesc – ori proiectându-și în

inv. 158341

Scanned with OKEN Scanner

operă propriile umori. Cititorul care vine, mai cu seamă, dinspre *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru* nu poate să nu fie de acord că *Satiricon*-ul lui **G. C.** (N. Balotă) cuprinde şi savuroase pagini din *Enigma Otiliei*. Să fie şi acesta un indiciu al „nesomnului" capodoperelor?

EDIŢII: *Enigma Otiliei*, I-II, Bucureşti, 1938; ed. a II-a, 1946; alte ediţii (revăzute), apărute – toate – la Bucureşti, în: 1956; 1959 (cuvânt înainte de Paul Georgescu); 1961, I-II (prefaţă de Ovid S. Crohmălniceanu); 1961 (ed. definitivă, cuvânt înainte de P. Georgescu); 1965, I-II (prefaţă de Ovid S. Crohmălniceanu); *Opere*, III-IV, 1966 (ed. de autor); 1967, I-II (prefaţă de P. Georgescu, tabel cronologic de Bianca Dumitraşcu-Balotă, reeditare 1969); 1971; 1974 (repere istorico-literare de M. Dascăl); 1976, I-II (prefaţă de Ovid S. Crohmălniceanu, tabel cronologic de Cornelia Ştefănescu); 1979 (repere istorico-literare de M. Dascăl); 1982; 1983 (tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie de I. Bălu); 1984 (postfaţă şi bibliografie de I. Adam); 1988; 1996 (prefaţă de Al. Piru, ed., curriculum vitae şi bibliografie de C. Mohanu); 1997 (tabel cronologic, repere critice şi postfaţă de C. Dobre); *Opere*, II, ed. critică, 1998 (text îngrijit, note, comentarii şi variante de N. Mecu).

TRADUCERI în limbile: franceză (Paris – Bucureşti, 1959; 1961), rusă (Moscova, 1959), cehă (Praga, 1961), germană (Berlin, 1961; 1962; 1963; 1966), lituaniană (Vilnius, 1962), maghiară (Bucureşti, 1964; Budapesta, 1965), greacă (Atena, 1965), spaniolă (Buenos Aires, 1967), bulgară (Sofia, 1968).

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 534, 1938 (v. şi *Scrieri*, II, 1967); Al. Philippide, în „Viaţa românească", nr. 5, 1938; D. I. Suchianu, în „Le Moment", nr. 968, 1938 şi „România literară", nr. 15, 1972 (filmul); Perpessicius, în „România", nr. 8, 1938 (v. şi *Opere* VIII, 1978); Ş. Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 8, 1938; Al. Piru, în „Însemnări ieşene", nr. 10, 1938; Ov. Papadima, în „Gândirea", nr. 7, 1938 (v. şi *Creatorii şi lumea lor*, 1943); C. Fântâneru, în „Universul literar", nr. 36, 1938; E. Schileru, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 2, 1947; I. Negoiţescu, în „Fapta", nr. 874, 1947 (v. şi *Scriitori moderni*, 1966; *Istoria literaturii române*, I, 1991); Radu Popescu, în „Contemporanul", n-rele 37-38, 1956; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viaţa românească", nr. 11, 1956 (v. şi *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967, rev. 1972); M. Călinescu, în „Gazeta literară", nr. 30, 1963 (v. şi *Aspecte literare*, 1965); P. Georgescu, *Polivalenţa necesară*, 1967; I. Bălu, *G. Călinescu. Eseu despre etapele creaţiei*, 1970; S. Damian, *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măştile jocului*, 1971, rev. 1974; Al. George, *Semne şi repere*, 1971; *** *G. Călinescu interpretat de...*, 1971; C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, 1973; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; Al. Piru, *Permanenţe româneşti*, 1978; D. Micu, *G. Călinescu între Apollo şi Dionysos*, 1979; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, I, 1980; C. Jalbă, *Romanul lui G. Călinescu*, 1980; *De la N. Filimon la G. Călinescu*, 1982; I. Bălu, în „România literară", nr. 12, 1988; S. Craia, *Feţele oraşului*, 1988.

L. B.

EPICA MAGNA — Volum de versuri de Nichita Stănescu, Iaşi, Junimea, 1978, având pe pagina de gardă următorul text: „Aici se începe Epica Magna o iliadă de Nichita Stănescu însoţită de mai multe semne de Sorin Dumitrescu".

Intitulându-şi un volum de poeme lirice *Epica Magna* şi subintitulându-l „o iliadă de...", **N. S.** subliniază dominanta conflictuală, agonică, a viziunii sale, centrată în jurul motivului „luptei"; o „luptă pentru descifrarea semnelor lumii şi structurarea lor într-un alfabet coerent şi lizibil" s-a spus (Ion Pop), aşadar o luptă cu miză gnoseologică, prezentată în câteva dintre piesele de rezistenţă ale volumului (*Descrierea lui A*, *Clipa cea repede* etc.). Acestei dimensiuni, gnoseologice, a „luptei" (al cărei erou este conştiinţa înfometată de sens, opunându-se existenţei haotice) îi putem adăuga o a doua dimensiune, de natură ontologică, axată pe o imagine fundamentală din lexicul poetic eminescian: imaginea fiinţei umane ca „soldat" sau „luptător". Dacă în primele volume imaginea nu comportă valori simbolice şi pare, mai degrabă, un ecou al biografiei reale a poetului (marcată, în începuturi, de război), ea câştigă o încărcătură semantică demnă de atenţie începând cu cele *11 elegii*. După imaginea fiinţei închise în sine, lipsită de orice predicaţie în afara verbului existenţei, adică după imaginea increatului ca pură (şi densă) potenţialitate din *Elegia întâia*, imaginea luptătorului, emblemă a umanităţii vulnerabile, apare în *Elegia a doua, getica*, o theogonie profană, revers – simetric – al cosmogoniilor indice: nu lumile sunt cele ce se nasc prin sacrificiul zeului, prin despărţirea zeului de sine însuşi, ci, dimpotrivă, rănile cosmosului, breşe de vid prin care nefiinţa pătrunde în inima fiinţei, ameninţând-o, sunt „umplute" prin imagini ale divinului. *Rana*, punctul critic al despărţirii sinelui de sine, e breşa, dureroasă şi sacră, prin care identitatea compactă a fiinţei se sfarmă, instituind, compensatoriu, imaginea *străină*, a divinului: „Ai grijă, luptătorule, nu-ţi pierde/ ochiul, / pentru că vor aduce şi-ţi vor aşeza în orbită un zeu/ şi el va

Scanned with OKEN Scanner

sta acolo împietrit, iar noi/ ne vom mişca sufletele slăvindu-l.../ Şi chiar şi tu îţi vei urni sufletul/ slăvindu-l ca pe străini". Ochiul pierdut rămâne pat al unei alte vederi, în rana orbitei goale se naşte – deviată, înstrăinată – imaginea de sine; conştiinţa e rana sângerândă a existenţei ce se desparte de sine, iar *luptătorul* – luptătorul rănit – este emblema ei. În *Epica Magna*, motivul luptătorului trebuie corelat cu alte două motive centrale: *metamorfozele* şi *foamea*. Primul dă titlul unuia dintre marile poeme ale volumului, axat pe intuirea identităţii substanţiale a existenţei, în raport cu care multiplicitatea existenţelor individuale, necomunicante, izolate în singularitatea (deci în singurătatea) lor, e iluzorie: „Nu există decât o singură viaţă mare/ la care noi trebuie toţi să participăm./ Nu există decât o singură viaţă mare/ restul, nu suntem"; sau: „Există o singură viaţă mare/ la care noi toţi participăm;/ fiind tot timpul, unul – altul, – / Şi altcineva fiind mereu/ singuraticul care este". Ca verb al existenţei, *a fi* nu poate avea decât un singur subiect: existenţa în totalitatea ei; ceea ce „există" este numai („singură") „viaţa mare" – nedivizată – trăindu-se însă pe sine pe rând, prin „singuraticul" care este de fiecare dată altcineva. Spaţiul tragic în care fiinţa se trăieşte născând timpul este pământul, „ochiul albastru" al cosmosului: „Aici e singurul loc tragic/ pentru că domneşte unu, / iar nu zero, / pentru că domneşte singurătatea, / iar nu nimicul, / pentru că domneşte moartea, / iar nu nefiinţa" (*Contemplarea lumii din afara ei*). Matrice a tuturor existenţelor (aşa cum A este matricea literelor, deci a sensului), *unu* (simbol totodată al singurătăţii de nevindecat a existentului) generează multiplicitatea infinită prin despărţirea de sine, prin „alungarea sinelui bolnav" (ca-n *Izgonirea din rai*, piesă din vol. *În dulcele stil clasic*), prin „pierdere", deci, sau prin „scădere". Lumile lui **N. S.** decad din originalul *unu* conform unui silogism paradoxal, căci existenţa nu poate fi, din perspectiva logicii, decât absurdă; formula silogismului existenţial ar fi *Adunarea prin îndepărtare*: „Eroarea este îndepărtarea de este./ Eroarea este estele fără să fie el./ Ea este primul altceva./ Ea fuge din unu, devenind cu unu, doi./ Este adunarea prin îndepărtare/ Este ceea ce am putea zice: unu fără unu fac doi". Aspectul – ludic – de „raţionament" pe care-l primeşte textul e menit nu să-l depoetizeze, ci să facă frapantă, prin paradox, incompatibilitatea structurală a existenţei cu raţiunea umană care, încercând să o motiveze, nu poate decât să opereze o reducere la absurd. În aceste *îndepărtări de unu* ale multiplicităţii nu există forme privilegiate; singura diferenţă între formele existenţei o dă „viteza" (v. *Câteva generalităţi asupra vitezei*, în vol. *Laus Ptolemaei*); „viteza" înseamnă *timpul* prin care fiecare existent „singuratic" participă la „viaţa mare" a lumii, realizând-o. De aici, imaginea *vânătorii* (variantă a *luptei*) prin care vânătorul aspiră să încorporeze viteza de existenţă a celui vânat, ca-n poemul final al vol., *Săgetarea cerbului stretin şi harponarea peştelui Vidros*: „Haideţi, vă zic, să vânăm cerbul stretin/ schimbându-ne timpul şi răsucindu-ne secundele/ Haideţi, vă zic, fără milă să-l vânăm/ pe cerbul stretin, scurtându-ne lunile/ şi micşorându-ne cât punctul de nisip anul (...) Haideţi, vă zic, să pescuim peştele/ Vidros/ îndreptându-ne timpul şi întinzând secunda/ ca apa vărsată pe lespede/ iar ziua s-o lungim peste noapte". Asimilarea unor forme de existenţă aparent străine (care nu sunt însă decât metamorfoze ale existenţei substanţial identică sieşi), vânătoarea conduce spre cel de-al doilea motiv amintit: foamea, trimiţând spre interpretarea hegeliană a actului alimentar ca „disperare de real", „cina cea de taină" – cu varianta *Cina generală* – desemnează, în poezia lui **N. S.**, legea existenţei într-o interpretare (consonantă uneori, tragic-grotescă alteori) a riturilor alimentare şi a sacralizării actului alimentar ca act de sacrificiu în religiile vegetarianului (orfismul, religiile indice, eucharistia din riturile creştine etc.). *În Contemplarea lumii din afara ei*, spaţiul tragic al existenţei e definit printr-o unică lege, aceea a devorării: „În jurul stomacului, / unora le-au crescut frunze, / altora le-au crescut aripi, / altora le-a crescut creier./ De la distanţă însă/ nu există aproape nici o deosebire/ între ce a crescut/ în jurul unui stomac/ şi ce a crescut în jurul altuia.//Toate aceste burţi/ au aceeaşi foame/ ca dovadă că se mănâncă unele pe altele, / ca dovadă că sunt (...) Deşi totul nu este decât o nesfârşită cină, / deşi departe, în cosmos, / toţi la un loc au o singură viaţă, / deşi de departe, de foarte departe/ nu străbate până în cosmos decât un fin murmur de fălci şi de mandibule (...) totuşi am putea spune fără să ne înşelăm prea mult/ că

Scanned with OKEN Scanner

există o oarecare ordine (...) Bunăoară întotdeauna când cineva mănâncă/ altcineva este mâncat". „O singură viață mare" trăindu-se pe sine, prin metamorfoză, în infinita multiplicitate a „singuraticilor" care *sunt* și autodevorându-se în aceste înfățișări tranzitorii ale sale spre a se multiplica într-o perpetuă „adunare prin îndepărtare" – acesta este chipul „lumii" lui **N. S.**, contemplată *din afara ei*. În această lume, ființă umană este văzută – în *Metamorfozele* – sub trei înfățișări: ea este, ca și celelalte forme ale existenței, *călător* prin întruchipările etern călătoare ale vieții („la care noi, călătorule, participăm"); ea este însă, în mod excepțional, și un *străin* printre celelalte chipuri ale existenței: „numai eu, străinul, / Cristofor Columb prin iepuri/ Magelan prin frunze/ și Nansen prin pietre, / *fiind* toate acestea, / ca să nu mă suprim de mirare/ amintirea lor mi se dăruie pentru totdeauna/ ca și cum ar fi a mea"; cea de a treia înfățișare a ființei umane (prima în ordinea, decisivă, a apariției în text) este *luptătorul*: „Brutală stare de a fi!/ Somnul nu consolează luptătorul obosit, / Visul soldatului rupe aripile/ fluturelui". *Luptător obosit* de eterna insomnie a existenței, participând la ea („fiind toate aceste") și, totuși, *străin* ei, iată înfățișarea pe care spiritul uman o primește în *Metamorfozele*. În *Creionul plin de sânge*, aceeași ființa umană, pe jumătate natură („Născut pentru jumătate de viață, / cea a barbarilor, cei pe jumătate născuți"), pe jumătate spirit (așadar conștiință tragică a singurătății, așadar *străin* de inconștienta metamorfoză) se contemplă „Întronând singura mea existență, -(...)/ drag de soldat al patriei/ lăsat în frigul de dintre două războaie". În sfârșit, în *Oedip soldat,* statutul de „soldat" al ființei umane se asociază, fatal, cu statutul trădătorului, al paricidului („tu, / care tragi împotriva propriei tale țări, / chiar dacă nu știi că ea îți este mamă"), blestemat de întreaga existență, absolvit însă chiar de cel lovit (tatăl), datorită statutului său de erou *condamnat* la vină tragică: „Iar gingășia pe care ai părăginit-o/ să te facă gingaș și proaspăt ca firul ierbii, / soldatul nefericit, al tatii/ scump și iubit/ al tatii soldat/ scump și tragic și iubit". Soldatul „tragic" al lui **N. S.**, „străinul" din „metamorfozele", condamnat la „brutala stare de a fi" a luptătorului obosit, îl amintește pe Arjuna, eroul războinic din marea poemă indiană *Bhagavad-Gita*, a cărei influență a marcat puternic literatura europeană din veacul nostru. Obligat să lupte pentru tron împotriva verilor săi, Arjuna se oprește, înaintea acestui război fratricid, în Câmpia Legii (pământul sacru dintre cele două oști sau țara dintre cele două războaie) și încearcă să refuze lupta în numele legii morale, preferând destinului de învingător destinul de învins sau de martir. Dar zeul Krișna, sub înfățișarea, de avatar, a vizitiului ce conduce carul de luptă al lui Arjuna, îi dezvăluie eroului atins de „slăbiciunea milei" legea cosmică a sacrificiului, în numele căreia îl obligă să săvârșească fapta pe care legea morală pare a o interzice. Din perspectiva lui Krișna, universul însuși în nașterea și devenirile sale nu e decât istoria sacrificiului de sine al divinului, care se autodistruge creând lumea, dar rămâne, în același timp, prin spirit, *străin* acestei deveniri care e Natura. În raport cu Natura în perpetuă devenire, spiritul (spiritul divin sau uman, spiritul universal în ultimă instanță) este *străinul* neatins de eterna metamorfoză a existentului. Existența cosmică însă e realizată tocmai prin această metamorfoză sacrificială a divinului, ale cărui înfățișări tranzitorii se distrug reciproc într-o luptă perpetuă. Lupta – invariabil fratricidă datorită identității de substanță a lumii–, lupta interzisă de legea morală este așadar impusă de legea divină a existenței cosmice, iar condiția de „războinic" a ființei umane o plasează în spațiul tragic al opțiunii între două legi antinomice. Învățăturile lui Krișna către Arjuna par să definească și condiția luptătorului lui **N. S.** *Străin* prin spirit lumii perpetuei metamorfoze, căreia îi aparține însă prin legea naturii sale, luptătorul lui **N. S.**, asemenea „barbarilor pe jumătate născuți" din *Creionul plin de sânge*, se descoperă mereu „lăsat în frigul de dintre cele două războaie", condamnat – ca *Oedip soldat* – la o luptă pe care conștiința morală o interzice, dar pe care legea existenței cosmice o impune fără putință de scăpare. În inconștienta, inocenta „foame universală", luptătorul aduce sentimentul conflictului tragic între rațiune, între conștiința morală (străină existenței) pe de o parte și, pe de altă parte, legea cosmică a „adunării prin îndepărtare". Conflictul între existență și înțelegere, între ființă și neființa semnului abstract e tema poemului care deschide volumul, *Descrierea lui A*, unde A, matrice a sensului, definește

Scanned with OKEN Scanner

neființa gândului, iar 1, matrice a multiplului, definește multiplicitatea existențelor: „Îl opun pe A lui 1 (...)// îl opun pe A, mie./ Sufletului meu îl opun pe A./ Luptă care naște înțeles (...)// Tu care nu ești, -/A, / cine o să te gândească, cine (...)//Sub piramida ta, A/ voi depune mărturie/ de faptul că m-am născut/ și de faptul că am murit". Tragic „martor", luptătorul „iliadei" stănesciene *este* în spațiul conflictual dintre mutenia existenței și nonexistența logosului, ca în celebrul *Autoportret*: „Eu nu sunt altceva decât/ o pată de sânge/ care vorbește". Atunci când „vorbirea" se schimbă în „lacrimă", ia naștere poezia sau „cântecul", sublimare în logos a suferinței de a fi, ca în ante-penultima secvență a poemei *Contemplarea lumii din afara ei*, intitulată chiar *Cântecul*: „El întrerupe cu sinea sa/ orice altă mișcare.// El face să nu mai fie/ ceea ce este/ și să apară în ființă/ ceea ce încă nu s-a născut.// El schimbă totul în vedere/ înfometând lumina.// El leagănă moartea/ până când răsar din ea cuvinte/ și împodobește cu lacrimi/ legea stelelor fixe./ El este numit, uneori, sufletul, / dar cel mai exact ar fi să-i spunem, totuși, cântecul". În miezul luptei universale din *Epica magna*, ca în centrul scutului lui Ahile din *Iliada*, se află cântărețul, purtător al lacrimei universale: „nimeni n-are nevoie de el, / dar fără el nu se poate.// Spune-ne cum ne mâncăm unii pe alții, / i se spune: – și fă-ne să plângem.// El știe plânsul altora/ și lacrima care li se cuvine.// Pe pământ, din neamul oamenilor, / se nasc cântăreți, / De asemeni, din neamul ierburilor./ Și din neamul animalelor, / pietrelor, / peștilor, / apei, / aerului, / focului, / se nasc cântăreți.// Pe pământ tot ce există/ Are nevoie din când în când să plângă" (*Cântărețul*, în *Contemplarea lumii din afara ei*).

EDIȚII: *Epica magna*, o iliadă de Nichita Stănescu, însoțită de mai multe de semne de Sorin Dumitrescu, Iași, Ed. Junimea, 1978; *Ordinea cuvintelor*, vol II, ed. Alexandru Condeescu, București, Cartea Românească, 1985.

REFERINȚE CRITICE: I. Pop, *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, 1980; Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, 1981; *** *Nichita Stănescu interpretat de ...*, antologie de Sanda Anghelescu, 1983; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; N. Stănescu, *Poezii*. Texte comentate de Ștefania Mincu, 1987; Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, 1991; Corin Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, 1993.

I. Em. P.

EPIFANIA — Volum de versuri de Daniel Turcea, apărut la editura Cartea Românească, în 1978. Este al doilea volum al autorului, după *Entropia* (apărut în 1970), și ultimul antum. La scurt timp după tipărirea cărții, poetul moare prematur, iar creațiile sale postume, incluse în ediția *Hyperion* de la Cartea Românească (1982), reprezintă o prelungire a *Epifaniei*, păstrând notele distincte ale imaginarului poetic din volumul de față.

1978, anul de apariție al volumului de versuri *Epifania*, semnat de **D. T.**, reprezintă un moment al unei perioade de translație între două epoci ale scriiturii, marcate convențional prin titulaturile generice de *modernism* (târziu) și *postmodernism*. Teoretic doar, nu și practic, câtă vreme dezbaterea asupra „despărțirii apelor", precum și asupra legitimității titulaturii însăși de *postmodernitate* a dus, deocamdată, la rezultate mai degrabă incerte. În esența sa, volumul lui **D. T.** își propune nu să destrame coerența istoriei literare printr-o ruptură agresivă a tehnicilor discursive și o detașare netă a imaginarului poetic de tot ceea ce caracteriza poezia anterioară, ci dimpotrivă. Poezia lui **T.** pleacă de la premise suprarealiste, mai ales în volumul din 1970 și refuză ironica (sarcastica) detașare a subiectului de obiect și, în ultimă instanță, de propriul text. Căci tipul de sensibilitate poetică al creatorului este, în cazul de față, privilegiat prin forța implicării eului în *sentimentele* lumii configurate textual. Această poetică participativă dă naștere unui univers bazat pe o metafizică subiectivă, iar aceasta este, până la urmă, calea regală către o poezie sublim „vinovată" de autenticitate. Volumul cuprinde șase cicluri (*Grădini*, *Priveliști*, *Ars*, *Frumusețe și Eroare*, *Poeme de dragoste*, *Epifania*), prefațate de cinci poeme care nu doar anunță marile teme ale cărții și tehnicile predilecte prin intermediul cărora eul poetic a decis să-și construiască discursul, ci configurează și spațiul imaginar și subiectiv pe care lectura urmează a-l traversa. În „eseul" în trei timpi intitulat *Geometria sau căutarea drumului* obsesia *cristalinității* lumii, a chimiei sale astrale servește drept pretext pentru o viziune asupra universului-sferă, de cuante, în care eliotianul punct fix al lumii rotitoare este „poarta prin care universul poate ieși/ în afara lui/ neclintit, în plină mișcare",

Scanned with OKEN Scanner

„cheie în clipa contrarie/ pulsând", „simetrie a lumii" şi în care geometria este o „lege a lumilor închise", „o ierarhie", un atavism sau „haosul care tinde spre mişcare". Tema enunţată aici marchează şi diferenţa de viziune dintre cele două volume antume ale autorului. Obsesia dezagregării lumii în miriade de elemente şi formula unui balet, adesea livresc, printre formele, culorile şi sunetele universului din volumul de debut este înlocuită aici printr-un alt model al cunoaşterii. Textul propune de această dată un spaţiu compact, închis, în care eul poetic se iniţiază prin tehnici ale revelaţiei, ceea ce-l desemnează pe **D. T.** ca poet înscris într-o spectaculoasă descendenţă. Modelele de referinţă sunt, începând cu Juan de la Cruz şi sfârşind cu Ion Barbu, acelea ale unor limbaje ce tind spre o dezvăluire imediată a matricii originare a ideilor, spre esenţele lumii şi fiinţei. Construcţia de sens în poezia lui **D. T.** se realizează prin însumarea unor stări evanescente, a unor fragmente de sintaxă subiectivă ce configurează în final tabloul unui peisaj interior care îi devine pe nesimţite foarte intim lectorului. Cunoaşterea participativă, de tip barbian, este dublată aşadar de o absorbţie a ochiului ce priveşte, realizându-se astfel o comunicare absolută între subiecţii implicaţi în actul poetic. Rezultatul acestui proces este unul de osmoză: starea de graţie a poetului devine, printr-un intim transfer, starea subiectului cercetător. Experienţa trăită astfel, luând cunoştinţă de poezia lui **D. T.**, depăşeşte graniţele unei simple rutine a lecturii şi, modificându-şi fundamental natura, devine un fapt de trăire autentică. Uneori, simplitatea discursului poetic, dusă până la esenţe, este cea care asigură acest transfer („- fii-mi/ mormânt/ de scorţişoară/ şi la tine/ am să viu// – rog/ să-ţi fiu/ un bob/ de grâu/ îngropat/ în lină seară// în/ făgăduit/ ţinut/ lângă râul/ preacurat/ unde pasăre/ pogoară// în zori/ să nu-ţi fiu/ povară/ lacrimă/ să nu-Ţi mai fiu" – *Făgăduinţa*), iar modelul folcloric serveşte drept excelent pretext pentru asemenea cristaline miniaturi poetice. Dimensiunea fundamentală a universului poetic din această carte rămâne însă cea neoromantică. Nu doar metafizica şi procedeele identificării lucrurilor lumii prin intermediul organelor sufleteşti o desemnează, ci şi o atmosferă aparte a bagajului lingvistic ce participă la articularea discursului şi care, deşi mascată adesea îndărătul versului fragmentar, erupe cu forţă în momente de acută revelaţie, conducând la structuri poetice geometrizate, ordonate, aproape clasice („atunci, sufletul, neştiind/ de sine se învăluie-n tăcere/.../ şi priveşte către frunze/ uimindu-se ca de a sa risipă/.../ s-ar naşte pasăre, s-ar naşte nor/ şi palid prinţ mereu iubind/ s-ar pierde-n basme scânteind/ să nu-i mai fie lui osândă/ al gândurilor vechi popor/ să-ngroape *taina* sa de om/ luminii doar/ *asemănare*/ sfinţenia nebănuită/ la malul apelor în somn/ când amăgirea dă în floare/ şi vis, s-ar vrea, / acelor ape/ şi ielelor s-ar face domn/ şi viaţa sa s-ar vrea ursită/ ca vina steaua să i-o poarte/ ş-o stea să-l vindece de moarte/ cu altă moarte, netrăită/.../ melancolia-i lină soră/ şi versul creşte în splendoare/ cumplita-i floare carnivoră" – *Floare carnivoră*). Deşi evidente, reflexele de eminescianism dintr-o asemenea poemă nu-i obturează modernitatea viziunii şi cu atât mai puţin autenticitatea. Elemente ce ţin strict de paradigma eminesciană a limbajului (de-o pildă verbul „a mira" cu sensul de „a oglindi") punctează şi mai acut acest tip de atmosferă, chiar dacă ele sunt conţinute aici de structuri, precum haiku-ul, pe care poetica eminesciană nu le frecventa („mirá, în vasul/ de bronz, tăcerea/ ramul/ ce se înclină între spice" – *Tăcerea*). Ezoterismul lui **D. T.** are ca suport declarat Cuvântul originar. Raporturile poetului cu logosul suferă însă, în acest volum, o modificare vizibilă, prin comparaţie cu cartea de debut. Eul poetic din *Entropia* se găsea într-o acerbă luptă cu limbajul. Traseele poetice, acolo, mărturiseau despre o spaimă a creatorului de a nu fi cotropit de cuvânt, care avea ca rezultat o mereu insaţiabilă nevoie de control asupra limbajului, de forţare a limitelor lui. În *Epifania* însă, limbajul încetează să mai fie *inamicul*, iar conştiinţa poetică acceptă însăşi ipostaza Cărţii care se transformă în cenuşă. Căci pentru iniţiatul în taina cămării „cea nefăcută de omeneşti mâini", limbajul nu mai este *limba*, ci *logos, izvorul*; textul nu mai este simplu semn, ci fiinţare, „numire de lumină", „numire de iubire", iar „numere, cuvinte şi teama dintre ele" fac, toate, o blândă osândă trăită tainic în „ziua orbitoare", în care poetul proclamă: „Cuvânt/ de bună mireasmă/ gura mea/ umple" (*Logos, izvorul*, cântul V). Pananimist, metafizic, textul lui **T.** este, mai mult decât orice, o

Scanned with OKEN Scanner

scriptură a evului modern. Abstras cotidianului şi „realităţii reale", trăgându-şi seva dintr-o poetică a revelaţiei şi configurând o lume fascinatorie, a esenţelor subtile, manieristă în formă şi profund autentică, poemul invită la o aventură de lectură ce rămâne mereu, incitant, la graniţa dintre iluzie şi uitarea de sine.

EDIŢII: *Epifania*, Bucureşti, 1978

REFERINŢE CRITICE: Ioan Alexandru, „Luceafărul", nr. 13, 1979; Andrei Roman, „Revue Roumaine", nr. 33, 1979; N. Steinhardt, „Viaţa românească", nr. 1, 1979; Ion Urcan, „Echinox", nr. 3-4, 1979; Ion Cristofor, „Steaua", nr. 7, 1982; N. Manolescu, „România literară", nr. 27, 1982; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; Petre Stoica, *Caligrafie şi culori*, 1984; Dinu Flămând, *Intimitatea textului*, 1985; Marin Mincu, „Luceafărul", nr. 2, 1986; Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, 1986.

C. T.

EPIGONII — Poezie de Mihai Eminescu, apărută în „Convorbiri literare", 1870, nr. 12 din 15 august şi în volumul de *Poezii* îngrijit de T. Maiorescu în 1883. S-a păstrat într-un singur manuscris (B. A. R., nr. 2257) în care se încearcă înlocuirea titlului iniţial, păstrat în cele din urmă şi la publicare, prin *Skepsis!*. Diferenţele între manuscris şi versiunea tipărită sunt minime şi fără însemnătate pentru înţelegerea textului. Cea mai radicală e înlocuirea numelui poetului Creţeanu cu cel al lui Sihleanu, se presupune din dorinţa autorului de a evita ca citarea să fie considerată un gest de măgulire a celui ce fusese ministru şi mai avea încă veleităţi şi perspective politice. „Ce e cugetarea sacră?" din versul 103 apare în manuscris sub forma „Ce mai e filosofia?", mai banală şi cu o inflexiune oarecum familiară a expresiei, adusă în forma definitivă la numitorul comun de solemnitate şi calificare metaforică caracteristic întregii poezii. Esenţiale pentru interpretarea textului sunt scrisoarea cu care **E.** îl însoţea trimiţându-l lui I. Negruzzi în iunie 1870 şi glosa aflată în acelaşi manuscris cu poezia, dar datând dintr-o epocă ulterioară (poate din perioada berlineză), în care îşi explică poziţia faţă de poeţii cei vechi în raport cu cei contemporani. Un punct de vedere similar afirma **E.** şi în articolul *O scriere critică*, apărut în ziarul „Albina" din ianuarie 1870, în care ia apărarea lui Aron Pumnul faţă de Dimitrie Petrino. Din toate acestea reiese faptul fundamental că afirmaţiile din *Epigonii* nu cuprind propriu-zis opinii critice, ci trebuie interpretate metaforic, în funcţie de axa principală a poemului, contrastul dintre „lucrarea încrezută şi naivă a predecesorilor noştri şi lucrarea noastră trezită, rece", contrast ce depăşeşte în cele din urmă problema artei şi literaturii pentru a deveni o chestiune de raportare generală a individului la univers.

Poezia are o compoziţie în multiple sensuri antitetică. Titlul însuşi implică o raportare, şi o diferenţă valorică, între „urmaşi" şi „înaintaşi"; materialul ideatic este dispus în două mari secţiuni corespunzând, prima, elogiului vechii literaturi – pe care **E.** o trece în revistă începând cu Cantemir, Ţichindeal şi Mumuleanu, insistând mai mult asupra generaţiei paşoptiste şi terminând cu Alecsandri, – iar a doua, paralelei contrastante între aceasta şi literatura contemporană, din care poetul însuşi se simte a face parte, în ciuda atitudinii sale polemice. Reluare în noi termeni – cel puţin în aparenţă – a vechii certe dintre „antici şi moderni", *Epigonii* reuşeşte în prima sa parte să evite uscăciunea unei simple catagrafii de scriitori prin ineditul şi forţa expresivă a caracterizărilor. Evocarea înaintaşilor se face în termeni de epopee şi, în acelaşi timp, cu o adecvare şi o precizie artistică a calificării ce au făcut ca formulele eminesciene să se încrusteze în memoria şi sensibilitatea cititorului şi să supravieţuiască chiar unor „puneri la punct" istorico-literare. Cu excepţia lui Alecsandri, care e caracterizat din mai multe puncte de vedere, pe parcursul a trei strofe, ceilalţi autori sunt definiţi prin câte o unică trăsătură, alegerea acestora fiind făcută în concordanţă cu spiritul romantic eminescian şi în aşa fel încât, toate împreună, să realizeze un tablou complex şi complet al unei etape încheiate din evoluţia istoriei literaturii române. Se desprinde astfel, înainte de toate, o imagine a epocii paşoptiste, dar şi o suită de portrete scriitoriceşti care, chiar dacă nu sunt exacte în accepţia ştiinţifică a termenului, fiindcă nu sunt exhaustive, sunt pertinente sub raportul viziunii personale a poetului ce le compune şi din punctul de vedere al ansamblului şi ca atare rămân durabile şi convingătoare. Ceea ce **E.** apreciază la scriitorii mai vechi este în primul rând angajarea, în multiplele sensuri ale acestui cuvânt, credinţa lor într-un ideal şi sinceritatea, deplina concordanţă între gândire, activitatea practică şi opera literară, capacitatea lor de a se

Scanned with OKEN Scanner

entuziasma. Predecesorii sunt niște personalități pentru că au răspuns unor solicitări reale ale timpului lor, s-au afirmat pe tărâmul unei acțiuni precise și progresiste, într-un cuvânt, există, pentru că ei înșiși au crezut în existența lor și în sensul acestei existențe. În contrast cu imaginea tonică, reluată în formulări generale și în partea a doua a poeziei, literatura contemporană îi apare lui **E.** ca un teren steril și rece, lipsit de formă în goana-i formalistă, uniformizator al destinelor și vocațiilor (nu întâmplător, aici nu mai citează nici un nume), sub semnul aceluiași scepticism sterilizant. Păcatul capital al generației sale poetice **E.** îl vede în neîncrederea în efortul omenesc, în pierderea idealurilor și a mobilurilor care îndrumă spre ele, în proliferarea cugetării care, neluminată de raza sentimentului, usucă toate elanurile și distruge toate posibilitățile de a acționa prin conștiința zădărniciei. Influențat probabil și de distincția lui Schiller între „poezia naivă și sentimentală", prin *Epigonii* **E.** se încadrează unei reacții antidecadente manifestată pe plan general-european într-un moment de criză a conștiinței romantice. Poetul își dădea seama că în vremea sa valorile romantismului, la care aderă cu toate fibrele sensibilității, erau lipsite de forța de iradiere pe care o avuseseră odinioară, iar explicația fenomenului o găsește în mutația pe care a suferit-o conștiința publică în epoca deziluziilor pe plan social–politic și a materialismului vulgar pe cel filosofic. Reflecția pesimistă îi apare ca o trăsătură inevitabilă a unei epoci de cerebralitate seacă, în care s-a rupt echilibrul între cugetare și afect, între înțelegere și capacitatea de acțiune, iar modificarea valorilor a subminat însăși ideea de valoare. Drama poetului cugetător constă tocmai în imposibilitatea de a se smulge acestei ambianțe dezolante: înapoi nu mai există întoarcere, înainte nu se vede nici o zare de lumină, singura realitate e prezentul, iar dincolo de el așteaptă destrămarea. Pornind de la o meditație asupra literaturii și artei, poezia lui **E.** tinde astfel să depășească sfera și semnificația acestui caz particular, stabilind o antiteză romantică între două serii de concepte din ce în ce mai generale: între ingenuitate și conștiență, între spontan și lucid, în ultimă instanță între sentiment și gândire. Tensiunea dramatică a poeziei se datorește imposibilității unei opțiuni univoce. Spirit în esență contradictoriu și înclinat spre analiza scormonitoare, poetul nu mai e capabil de soluția comodă a alegerii și adaptării: contrariile nu sunt anulate, ci continuă să se înfrunte în cugetul lui, lupta lor dureroasă și extenuantă este până la urmă ultima realitate a gândirii operei sale. De altfel, problema filosofică a epigonilor nu a fost epuizată de **E.** o dată cu publicarea poeziei cu acest titlu. Ea îl urmărește încă mulți ani de aici înainte, aspecte și reflexe ale ei putând fi găsite mai ales în postume: *Odin și poetul*, *Dumnezeu și om* (cu varianta *Christ*), *Icoană și privaz*, *Cu gândiri și cu imagini*, *În van căta-veți*, *O, – nțelepciune, ai aripi de ceară!*, *Ca o făclie*. Redactată și publicată în prima perioadă de afirmare plenară a geniului poetic eminescian (e a doua poezie tipărită în „Convorbiri literare"), *Epigonii* rămâne unul dintre textele fundamentale ale operei acestuia, în care personalitatea scriitorului se afirmă deja în deplinătatea specificului și valorii sale.

EDIȚII: *Poezii*, prefață de T. Maiorescu, București, 1883; *Poezii*, ediție îngrijită după manuscrise de Ion Scurtu, București, 1908; *Poezii*, publicate și adnotate de G. Bogdan Duică, București, 1924; *Opere*, vol. I, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, 1939; *Opere alese*, vol. I, ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, București, 1964; *Poezii*, vol. I, ediție critică de D. Murărașu, București, 1970 (ed. II, 1982); *Poezii*, vol. I, cuvânt înainte de Tudor Arghezi, prefață și antologie de Zoe Dumitrescu–Bușulenga, tabel cronologic de Petru Creția, București, 1989; *Poezii*, postfață de Constantin Ciopraga, Iași, 1990; *Poezii*, antologie, tabel cronologic prefață, note și bibliografie de Paul Dugneanu, București, 1990; *Poezii*, antologie, tabel cronologic, indice alfabetic și crestomație critică de Felicia Giurgiu, Timișoara, 1991; *Poezii*, antologie și prefață de Eugen Simion, București, 1991; *Poezii*, volum îngrijit și prezentat de G. Gană, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, 1931; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, II, V, 1935-1936 (*Opere*, vol. XII-XIII, 1969–1970); D. Murărașu, *Din izvoarele poeziei „Epigonii"*, 1936; D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, 1938 (ed. II, 1980); D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, 1946 (*Studii literare*, vol. V, 1988); A. Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, 1963 (trad. rom., 1977); D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, 1967; G. C. Nicolescu, *Studii și articole despre Eminescu*, 1968; I. Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, 1978 (*Mihai Eminescu – poet tragic*, 1994); M. Drăgan, *Mihai Eminescu. Interpretări*, I, 1982; *Il momento Eminescu.*

Scanned with OKEN Scanner

Aspetti e problemi nella ricezione dell'opera letteraria. Aspecte şi probleme în receptarea operei literare. Momentul Eminescu, 1987; G. I. Tohăneanu, *Eminesciene (Eminescu şi limba română)*, 1989; Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, 1990; Mariana Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, 1990; Ioana Em. Petrescu, *Cursul Eminescu*, 1991; Noemi Bomher, *Mit şi mitologie eminesciană*, 1994.

G. A.

ESCURSIUNI ÎN GERMANIA MERIDIONALĂ. MEMORII ARTISTICE, ISTORICE ŞI CRITICE (1858) — Relaţie de călătorie de Nicolae Filimon, apărută mai întâi, sub titlul:*Trei luni în străinătate. Impresiuni şi memorii de călătorie*, în foiletonul ziarului „Naţionalul" din Bucureşti, între 6 sept. 1859 şi 20 martie 1860. Titlul definitiv îl primeşte o dată cu apariţia în volum, Bucureşti, Tipografia jurnalului „Naţionalul", 1860. Nuvela *Friderich Staaps sau atentatul de la Schönbrunn în contra lui Napoleon I*, cuprinsă în capitolul al XIX-lea, a fost republicată separat, cu unele remanieri, în „Revista Carpaţilor" din 1861. Memorialul relatează impresiile primei părţi a unei călătorii pe care **F.** a făcut-o în toamna anului 1858 în Germania de sud şi Italia, trecând în drum şi prin Ungaria, Austria şi Boemia. Unele texte, între care *Oraşul Bergamo şi monumentul maestrului G. Donizetti* sau nuvela *Mateo Cipriani* (ambele publicate tot în ziarul „Naţionalul" din 1858), pot fi considerate fragmente dintr-o a doua parte a memorialului, ce n-a mai fost scrisă niciodată. (Ipoteza e susţinută de faptul că, la apariţia în volum, *Escursiunile* poartă menţiunea: „opul I"). Textul se bazează atât pe impresiile personale ale lui Filimon, cât şi pe utilizarea unor surse livreşti, între care principalele sunt *Storia universale* de C. Cantù şi câteva ghiduri franţuzeşti (mai ales A. Joanne, *Itinéraire descriptif et historique de l'Allemagne*, dar şi L. Viardot, *Les musées d'Allemagne et de Russie*); după cum a arătat G. Călinescu, preluarea informaţiei din izvoare se face uneori în mod grăbit, ceea ce duce la calcuri lingvistice neinspirate sau chiar la traduceri aberante.

Scriere a unui autor ce nu-şi exersase încă prea mult uneltele, *Escursiunile în Germania meridionlă* au o structură nu prea unitară, din punctul de vedere al modului de abordare a materialului. Alcătuite din treizeci de capitole, ele adoptă fie maniera adevăratului jurnal de călătorie, în care domină întâmplările inedite şi reflecţiile personale ale călătorului, fie pe cea a ghidului turistic, înşiruire mai mult sau mai puţin seacă de informaţie istorică, geografică, muzeistică, privitoare la mijloacele de transport ori la facilităţile de şedere. **F.** nu omite nici el nuvela intercalată (*Friderich Staaps...*) ingredient aproape obligatoriu pentru relaţia de călătorie românească din secolul trecut. Înglobată în capitolul al XIX-lea şi adoptând stereotipul „manuscrisului citit din întâmplare", ea este atât de extinsă (şi structurată după modelul în patru capitole impus, pare-se, de C. Negruzzi, cărora **F.** le adaugă, totuşi, şi un epilog), încât va putea fi considerată şi o scriere aparte (*Mateo Cipriani* pare să fi fost destinată a juca un rol similar în partea de memorial dedicată Italiei, care însă n-a mai fost scrisă). După cum însuşi mărturiseşte la un moment dat („Eu/.../, care nu mă gândeam decât la călătoria mea, visai numai oraşe pline de monumente vechi şi afumate, munţi şi râuri cu marginile acoperite de copaci înverziţi şi păsările cântătoare", cap. XXIII), **F.** pare a avea, ca punct de pornire, o idee destul de convenţional romanţioasă (mai mult decât propriu-zis romantică) asupra relaţiei de călătorie. Din fericire însă, experienţa trăită, ca şi preocupările sale de intelectual, autodidact dar nu lipsit de discernământ şi întemeiat pe o bibliografie rezonabilă, fac ca textul să fie în numeroase feluri interesant. Călătorul **F.**, aşa cum se oglindeşte în memorialul său, se arată a fi un om plin de curiozitate intelectuală, foarte interesat de artele plastice şi de muzică, dar şi un patriot luminat, pentru care oameni şi locuri capătă rezonanţe speciale atunci când, într-un fel sau altul, se referă la sau amintesc de ţara sa. Patriotismul lui cunoaşte momente avântate, dar se poate manifesta şi în forme critice, atunci când comparaţia stărilor din ţară cu cele din străinătate îi provoacă insatisfacţie sau chiar indignare (foarte ilustrativ din acest punct de vedere este capitolul închinat întâlnirii cu Kövesdy János, indiferent dacă personajul şi episodul respectiv sunt adevărate, inventate sau doar „aranjate" pro domo). O atitudine similară transpare şi atunci când **F.** îşi arată simpatia faţa de „persecutaţii" istoriei (răsculaţii husiţi,

Scanned with OKEN Scanner

poporul maghiar sufocat de supremaţia habsburgică). Sunt pasaje în care filiaţia ideologică paşoptistă a autorului se manifestă cu pregnanţă (ca atunci când, de pildă, argumentează în legătură cu relaţiile ce ar fi trebuit să se instaureze între maghiari şi români pe vremea revoluţiei, cuvintele lui reluând în mod evident idei de-ale lui Bălcescu). Pe de altă parte însă, **F.** se manifestă şi ca un scriitor moralist, adică interesat să definească şi să aprecieze indivizii sub specia unui adevăr general-uman (de aceea oamenii întâlniţi în diferitele etape ale călătoriei se transformă aproape toţi în „tipuri"), un scriitor care ambiţionează şi să explice lucrurile dintr-o perspectivă filosofică sau psihologică (încă de pe acum – lucru ce se va vedea şi mai târziu, în roman – el se dovedeşte a fi un partizan al teoriilor fiziognomonice ale lui Lavater, dar şi un bun observator al manifestărilor comportamentale şi locutorii ale oamenilor). O trăsătură evidentă a călătorului **F.** este umorul, pe care-l practică în nuanţe şi cu valenţe foarte diferite, de la ironia subţire sub mască impenetrabilă, până la ironia mucalită de sevă populară sau la autoironie. Umorul poate, în unele situaţii, să acţioneze şi ca un antidot al exaltării romantice, o formă de autocenzură (practicată şi ea mult de paşoptişti) prin care autorul reia contactul cu realitatea. **F.**, ca personaj al propriei scrieri, ne apare ca un om care are, înainte de toate, voluptatea călătoriei, iar informaţia istorică şi cultural-artistică sau meditaţia (pseudo)filosofică fac şi ele parte dintre agrementele voiajului. Memorialistul e sensibil şi la frumuseţile unui peisaj însorit (descrierea de natură nu este, totuşi, punctul lui forte), degustă, ca un pricepător, spectacolul monumentelor de artă, e totodată sociabil şi întreprinzător atunci când e vorba să stabilească contacte şi să cunoască oamenii. Chiar când nu intră direct în contact cu ei, îi observă cu atenţie şi reţine cele mai caracteristice manifestări locutorii şi de comportament. În ceea ce priveşte arta plastică, deşi cunoştinţele sale sunt destul de superficiale, ca ale oricărui autodidact, **F.** se orientează totuşi rapid, iar preferinţele lui (sau cele pe care le adoptă, pe baza surselor), deşi oarecum clasicizante şi academizante, se îndreaptă spre câteva mari valori reale: arta Renaşterii şi post-Renaşterii din Italia şi Ţările de Jos, iar dintre germani Dürer. În domeniul muzicii, în care e un cunoscător avizat, dacă nu chiar un profesionist, părerile lui sunt şi mai bine articulate: îi plac îndeosebi compozitorii italieni, la care admiră claritatea desenului melodic şi expresivitatea, pe germani (mai mult constructivi, decât inventivi) considerându-i prea contorsionaţi şi mai puţin armonioşi. Pe Wagner (ca mulţi contemporani) îl detestă, dar îşi dă seama că va avea un important rol de jucat în dezvoltarea ulterioară a limbajului muzical (fiind, deci, capabil să disocieze între gust şi judecată). Relaţia de călătorie a lui **F.** se remarcă şi prin notabile calităţi de expresie, pe alocuri constituindu-se chiar într-un exerciţiu prealabil pentru romanul de mai târziu. Cuvintele de spirit, asocierile spontane, unele neaşteptate, anecdotele, dau mereu viaţă prozei sale. Limba, caracteristică jurnalisticii vremii (şi pe care o foloseşte şi în cronicile dramatice şi muzicale) e presărată din belşug cu neologisme, numai parţial adaptate, care, pe de o parte, exprimă nevoia de înnoire a vocabularului determinată de varietatea şi noutatea preocupărilor, dar pe de altă parte sunt folosite şi pentru a obţine irezistibile efecte comice, prin vecinătate şi asociere. Descinzând din relaţia de călătorie paşoptistă (cu care are în comun unele stereotipii compoziţionale, dar şi elemente de ideologie politică şi culturală) şi ilustrând un gen mult preţuit şi practicat în romantism (dar nu numai), *Escursiunile în Germania meridională* se numără printre cele mai valoroase lucrări ale lui **F.** şi e păcat că reputaţia copleşitoare de romancier a autorului le-a făcut să rămână în umbră.

EDIŢII: *Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice şi critice (1858)*, Bucureşti, 1860; *Opere*, vol. II, ediţie, glosar şi bibliografie de George Baiculescu, cu o introducere de George Ivaşcu, Bucureşti, 1957; *Opere*, vol. I, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Mircea Anghelescu, note şi variante de George Baiculescu, Bucureşti, 1975; *Escursiuni în Germania meridională. Nuvele*, postfaţă şi bibliografie de Paul Cornea, Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (reed. 1971); G. Baiculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 5, 1946; G. Călinescu, *N. Filimon*, 1959; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; H. Zalis, *Scriitori pelerini*, 1973; A. Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*, 1973; G. Ivaşcu, *Nicolae Filimon*, 1977; *** *Nicolae Filimon Interpretat de ...*, 1980;

Scanned with OKEN Scanner

C. Mateescu, *Pe urmele lui Nicolae Filimon*, 1985; Fl. Faifer, *Semnele lui Hermes*, 1993.

G. A.

EULALII — Volum de poezii de Dan Botta, publicat la Bucureşti, Editura Luceafărul, în anul 1931. Poemele sunt „precedate de *Veghea lui Roderick Usher*, parafrază de Ion Barbu", şi acompaniate de „un portret desenat de Mac Constantinescu şi treizeci de ornamente gravate de Pierre Grant". Cuprinde două cicluri, *Eulalii* şi *Rune*, între care este plasată celebra *Cantilenă*. În volumul I al ediţiei de *Scrieri*, apărute postum, în 1968, la Editura pentru Literatură din Bucureşti, *Cantilena* se află în prima poziţie. Cele două cicluri, tipărite – cum spune finalul unei succinte *Note biografice* a îngrijitoarei ediţiei, Dolores Botta, – după „dactilograme corectate de scriitor", apar cu unele modificări faţă de ediţia princeps. Din *Eulalii*, câteva titluri sunt schimbate: *Argument*-ul iniţial devine, în ediţia mai nouă, *Proemiu*; al patrulea poem, cu versul iniţial *Amforă viu dorită* se transformă în *O amforă sabină*; *Mătasea dispariţiei* se schimbă în *Mătasea depărtărilor*; *Diamantine glorii*, reapare ca *Adamantine glorii* iar *Memorie* e înlocuit cu *Mormântul Psychei*. Poezia *Elegia, alcool celebrat în lumină* va fi eliminată în ediţia din 1968. Modificări de amănunt intervin şi in interiorul textelor, mai însemnate fiind cele din *Mătasea dispariţiei*, în care se introduc două distihuri noi. Ciclul *Rune*, format în ediţia originală din patru poezii (în 1968 vor apărea încă unsprezece), aşează poemul *Zăpadă* în frunte, eliminând zece versuri iniţiale, iar cel intitulat *Trepte* este reluat în două variante. În general, modificările vizează simplificarea unor sintagme considerate, probabil, prea „ermetice" sau artificioase. Piesele ce completează, la retipărire, ciclul *Rune*, atestă, de altfel, o anumită distanţare de „barbismul" originar şi o accentuare a tonalităţii elegiace.

Aşezate sub semnul „gloriei arzătoare a meşteşugului" mallarméan (care este înscris în exerga volumului), *Eulalii*-le – în greceşte, „rostiri frumoase" – se revendică programatic de la o poetică întemeiată pe rigoare intelectuală, concentrare extremă a expresiei, esenţializare a trăirii. „Viziunea eleatică a lumii" (I. Biberi), sentimentul unităţii primare a universului-Fiinţă, identificarea parmenidiană a gândului cu existenţa susţin orizontul liric, conducând spre o poezie în care tulburările dionisiace, elementare, ale fiinţei apar stăpânite de exigenţele unei geometrii epurate, cu „norme" spirituale înalte, pe care le poate aproxima şi o muzică a cuvintelor armonizate în jocul de o „dificilă libertate" – cum ar spune Ion Barbu – al versului. Este armonia „în care – scrie **D. B.** în eseul *Charmion sau despre muzică* (1934–1935) – inteligenţa recunoaşte un templu matematic, un ideal de raporturi ritmice" şi care „e pentru sufletul sensitiv acordul tuturor spaţiilor posibile, proporţia divină a tonurilor cosmice – Muzica!". Două strofe din *Proemiu* conţin un întreg program izvorât dintr-o astfel de concepţie: „Eulalie: sunet-crin/ Idol eleat sub geruri/ Claros cu inel marin/ Singur în mirate ceruri// Soare nins de acte reci, / Dorice, albastre forme, / Pe orbite simple treci/ Un liturgic somn de norme". Barbienele „prea vechi acte", ivite „din culoarea minţii", răceala „castelului de gheaţă al gândirii" precum şi un derivat al „Dreptei Simple" a maestrului *Jocului secund* pot fi uşor recunoscute aici, cu un accent mai particular dat de referinţa la formele austere ale arhitecturii clasice greceşti. Critica a identificat, de altfel, cu uşurinţă şi alte repere – Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry –, vorbind chiar de o „obsesie a modelelor" şi numind, printre caracteristicile cele mai evidente ale acestei lirici, „mitologia exotică, abstracţia distinsă, parantezul incantatoriu al lui Mallarmé, intelectualitatea enigmatică şi neologismul select" (P. Constantinescu). Poezia va deveni cu precădere, în acest context, operă a gândului ordonator, operaţie de decantare şi sinteză, sublimare a materiei în arcuri pure ale mişcării, un sens abia sugerat al unei ascensiuni fără termen precis: „Dans de maree calme pe vesperale astre, / hiperbole, memorii de lunecări albastre, // dans cu linii rare, de trup absolute, / cu melodioase şi clar augurate volute" (*Pavană*). Ideea de *unduire*, frecvent comentată de eseist, se regăseşte, de altfel, în multe din poeziile acestui ciclu. Ea se leagă de o viziune a existenţei ca ritmică pură, aură luminoasă a materiei opace, sugerând o vastă euritmie cosmică. Imaginile fluviului, algelor, fluxului şi refluxului, legănării în dans a elementelor, cataractelor albe sau arabescurilor de opiu sunt cele mai frecvente şi mai definitorii

Scanned with OKEN Scanner

pentru acest univers oscilatoriu, căruia i se contrapune perspectiva detaşat-contemplativă, statică, a unei conştiinţe suprem-ordonatoare, aproximată simetric în imaginea Orionului septentrional şi a mediteraneenei „clara Minerva cu ideea în flacără albastră" (*Amforă viu dorită*). Stăpânirea senin-apolinică a voluptuoaselor tumulturi dionisiace ale fiinţei se simte peste tot – şi despre ea vorbise şi eseistul din *Charmion*, care-l vedea pe Dionysos „fericit în contemplarea esenţelor, de infinita bucurie a eternităţii, a imobilităţii, a Muzicei". Mişcarea senzuală acompaniată de syrinxul lui Pan – ca în *Interludiu* – apare stilizată la maximum, versul încărcându-se cu somptuoase metafore: „Trup ca o stea de apă (safir molatec, vină)/ absolută ofrandă, meduză de lumină, / şi irişii, inimi cu focuri albastre, / (rarefiate focuri, patetice dezastre)…/ În seara inundată de urna de hiacint/ a părului, (ce singur şi limpede argint!)"; sau, în *Vale de alge*... : „Vale de alge, de ierburi, de inimi fosfore/ Floridă în golfuri de aur floride, / tu suie măşti de umbră prin plaiuri viride, / adânci, liniştite şi reci madrepore"; la fel, în *Botticelli*, „delirul" e transpus într-o ceremonie de forme pure, Venus fiind doar o prezenţă astrală, înecată, ca şi barbian, în alte „grupuri ale apei": „Rodii albastre în zâmbet, delirul cununii, / hesperide perpetui în herminele lunii, // Venus apusă de ceruri în ape materne, / fină şi limpede, calmă de plaiuri eterne". Dacă viaţa adevărată e concepută în sfera spiritului, moartea este interpretată, firesc, ca o coborâre de pe „plaiurile eterne". *Cantilena* – „baladă" construită pe o structură mioritică – este, astfel, expresia muzicală a căderii în moarte a „ciobănelului", văzută ca descindere din înaltul pur, platonician, al Muntelui-Idee, al „Gândului-amnar", în văile fenomenalului, în care cerul se regăseşte alterat, doar ca răsfrângere în materia acvatică, înceţoşată: „Stelele de apă, / Umbrele pe pleoapă, / Cornul depărtării, / Muzicile mării!". Moartea nu ar fi altceva decât manifestarea incapacităţii de a se menţine în absolutul gândului, în starea de veghe a „dreptelor amiezi" valéryene („Nu mai priveghezi/ Dreptele amiezi, / Nopţile abstracte, / Astrele exacte, / Culmile lucide, / Pietrele aride?"), pe „stânci detunate, / Reci, halucinate, / De seninătate", trecere a fiinţei în efemer şi relativ. Între gerul static, purificator, şi vitalismul dezagregant („orficul tumult, / Când şi-ardică struna/ Fata verde, Una/ palidă ca luna") simbolicul „ciobănel" înclină spre cea din urmă, chemat de un „liric dor". „A lumii mireasă" din *Mioriţa* folclorică apare aici ca principiu feminin, element acvatic, lunar, liric („Luna verde" îşi are corespondentul în „Fata verde, Una", cu „verdea nebuloasă" a părului ei), chiar şi turmele, metaforizate iniţial în geometria unor „albe ovale", devin „tristele ovale" coborâtoare spre un spaţiu crepuscular şi pluvios, care e şi unul al căderii şi morţii: „Luna verde lasă/ Bruma veninoasă.// Îngeri cad, opale/ Septentrionale". Apollo se întoarce, simbolic vorbind, la condiţia primară, dionisiacă. Ca şi în celelalte poeme ale volumului, se impune rafinamentul stilizării imaginilor, în spirit prerafaelit, estetizant, cu efecte decorative, alături de accentele de muzică pură, potenţate de altoiul inedit al ritmicii baladei populare în spaţiul intelectual auster , construit pe urmele poeţilor amintiţi. *Cantilena* oferă şi o explicaţie pentru prezenţa „parafrazei" poeşti a lui Ion Barbu în fruntea volumului, dincolo de prietenia pe care acesta o purta autorului. Numele noii „mirese a lumii", Una, îşi are sursa în textul lui Edgar Poe, *Colocviul lui Monos şi Una*, la care face aluzie şi Barbu, asociindu-l interpretării foarte personale pe care o dă *Prăbuşirii Casei Usher* a scriitorului american. Or, Roderick Usher-Monos, „principiu masculin al intelectului" (M. Papahagi), respinge principiul feminin – sora Madeline-Una, cu care comunicase prin cântec, dar care, în expresie barbiană, este „creatoare de scădere, de ciclu, de temporal". Balada lui **D. B.** sugerează tocmai o asemenea „scădere" şi cădere în temporalitate, încheiată cu înecul în „cununata baltă", sub „lespezi mari de apă", ce nu sunt fără legătură cu lacul în care se prăbuşeşte Casa Usher. Poetica lui Ion Barbu negând „liricul dor" ca să opteze pentru o altă „nupţială cunoaştere", îşi găseşte, astfel, ecoul în scrisul înzestratului discipol pe care-l susţine, indirect, într-un demers solidar. Mai puţin substanţial (şi diluat în versiunea mai târzie, sporită, totuşi, cantitativ), ciclul *Rune* participă la unitatea volumului îndeosebi prin poemele din ediţia primă, cu versuri ce trimit, precum în *Trepte*, la *Cantique des colonnes* a lui Paul Valéry: „Albe lespezi, voi/ Somn dorit în drepte, / Logodite ploi, / de orgoliu trepte, // Pajişti pentru gând, /

Scanned with OKEN Scanner

Liniştite semne, / Voi duraţi mergând/ Stările solemne". În limitele dictate de subordonarea faţă de prestigioşii săi maeştri, *Eulalii* rămâne o carte remarcabilă cel puţin pentru calitatea sintezei lirice realizate nu doar cu un ascuţit „simţ antologic" (cum spunea acelaşi P. Constantinescu), ci şi cu un inspirat meşteşug al şlefuirii plastice şi muzicale a discursului liric. Elementele neoclasice prezente la acest debut se vor înmulţi în creaţia ulterioară (ciclul, în majoritate alcătuit din sonete, *Cununa Ariadnei*, scris după 1944) eliberată de „ermetismul" iniţial, însă nu mai puţin fascinată de „divina unduire a lirei" cu „viersul rar şi hieratic"şi de „muzica pierdutelor idei".

EDIŢII: *Eulalii*, precedate de *Veghea lui Roderick Usher*, parafrază de Ion Barbu, Bucureşti, 1931; *Scrieri*, Ediţie îngrijită de Dolores Botta, prefaţă de Ion Biberi, postfaţă de Eugen Schileru, vol. I-IV, Bucureşti, 1968.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1925; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, 1968; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; I. Pop, *Transcrieri*, 1976; I. Negoiţescu, *Alte însemnări critice*, 1980; D. Micu, *Modernismul românesc*, 1984; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, 1989; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995; P. Poantă, în *Dicţionarul scriitorilor români* (coord. M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), I, 1995.

I. P.

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII — Poezie de Lucian Blaga. A apărut în ziarul *Glasul Bucovinei* din Cernăuţi, II, nr. 49, din 3/16 ian. 1919, apoi în *Renaşterea română*, I, nr. 53 din 10/ 23 martie 1919. Inclus în vol. *Poemele luminii* (1919), pe care îl deschide.

Text programatic, „ars poetica", poemul oferă câteva din reperele fundamentale pentru definirea atitudinii lui **B.** faţă de poezie, schiţând, în liniile sale generale, relaţia eu-univers specifică viziunii blagiene. Motivul liric central, în jurul căruia se structurează poemul, este cel al *luminii*, propusă ca simbol al cunoaşterii umane; o cunoaştere fie de natură pur conceptuală, logică, abstractă, analitică, fie intuitivă, simpatetică, participativă, – într-un cuvânt, *poetică*. Toată poezia e construită, oarecum „silogistic", pe opoziţia dintre cele două tipuri de raportare a subiectului cunoscător la lumea în care trăieşte, propunând, ca atare, două serii de reprezentări corespondente, menite să servească drept „argumente" sau contraargumente într-o „demonstraţie" sui generis care e, de fapt, o pledoarie în favoarea modului de a fi poetic. După ce primul vers – reluând enunţul din titlu – numeşte termenii ecuaţiei (*eu – „corola de minuni a lumii"*) sub semnul armoniei şi echilibrului integrator, este dezvoltată, în continuare, opoziţia dintre cele două modalităţi de cunoaştere – „lumina mea" şi „lumina altora". Cea dintâi apare definită, în primă instanţă, prin refuzul „strivirii" şi „uciderii" – cu mintea – a tainelor, consubstanţiale, după **B.**, tuturor elementelor cosmosului, reprezentate aici de *flori, ochi, buze, morminte*: embleme ale teluricului, spiritualităţii, lumii cuvântului şi tăcerii definitive. Dacă ţinem seama de faptul că toate aceste elemente se află de la început însumate în metafora „corolei de minuni", o atare respingere a ceea ce poetul numeşte „lumina altora (care) sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric" capătă sensul unei decise delimitări faţă de „regimul diurn al imaginarului" despre care vorbeşte critica arhetipală, regim al distingerii analitice, al clarităţii raţionale şi fragmentarismului. În raport cu această perspectivă, situată sub semn negativ, secvenţa a doua a poeziei se distanţează net, printr-o marcă textuală adversativă („dar eu..."), urmată de ilustrarea metaforică a motivului liric „lumina mea". Spre deosebire de „lumina altora", cunoaşterea poetică e aproximată metaforic în *lumina lunară*, ca „sporire" şi „mărire" a tainei lumii, îmbogăţire a „întunecatei zări", cu „largi fiori de sfânt mister", ca „schimbare" în fine – a „ne-nţelesurilor" în „ne-nţelesuri şi mai mari" – în numele *iubirii* unificatoare: „căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte". Tot ce se negase în prima parte a poeziei, în perspectivă „diurnă", solară, se află acum reabilitat în „regim nocturn": departe de a tulbura suprema armonie a „corolei de minuni", lumina poeziei asigură, dimpotrivă, coexistenţa diversului în Unu, estompând graniţele despărţitoare dintre făpturi şi lucruri, potenţând astfel sentimentul participării la misterul existenţial. În chiar prefaţa-program a *Poemelor luminii*, **B.** se defineşte aşadar mai degrabă ca un poet „noc-

Scanned with OKEN Scanner

turn", preferând limpidității diurn-solare difuza, feminin-protectoarea lumină selenară, sub semnul articulării elementelor posibil disjuncte (*flori, buze, ochi, morminte*), reenumerate simetric în final, într-un întreg organic, echivalent „corolei de minuni" ca emblemă a Totului cosmic. De o mare claritate compozițională, urmând axele paralel-contrastante ale celor două sensuri majore ale motivului liric al *luminii*, poemul blagian poate fi apropiat – cum s-a spus – de aforismele publicate în același an (1919) în volumul *Pietre pentru templul meu*, ca și de așa-numita „lirică de idei", *Gedankenlyrik*, răspândită în epocă. „Programul" său e însă de substanță neoromantică, cu deschideri spre expresionism în măsura în care conturează o viziune a lumii ca Totalitate în intimă, misterioasă comunicare cu eul liric, postulând primatul trăirii față de cunoașterea intelectivă (pe linia distincției operate, în germana *Lebensphilosophie*, între *suflet* și *spirit*) și numind în energiile și tensiunile subiectivității factorii de dinamizare/ transfigurare a universului exterior. S-a vorbit, în legătură cu acest poem, și de o anticipare a teoriei „minus-cunoașterii" din filosofia blagiană; ideea e anunțată însă de eseistica și cugetările datând din anii 1915-1919. Considerată retrospectiv, de la înălțimea operei întregi a poetului, *Eu nu strivesc corola...* contează, dincolo de valoarea sa strict estetică, în primul rând ca schiță a unora dintre articulațiile de bază ale viziunii sale lirice, atât la nivelul definirii relației dintre eul-fragment și întregul cosmic, în dubla sa ipostază de *subiect nonproblematizant, „stihial"*, deschis comunicării osmotice cu exteriorul, și de *eu interogativ*, stăpânit de „tristețea metafizică", – cât și la cel al configurării ideale a *spațiului* poetic ca spațiu securizant, concentrat în emblema circular-sferică a „corolei de minuni".

EDIȚII: *Poemele luminii*, Sibiu și București, 1919; *Poezii*, ediție definitivă, București, 1942; *Opere*, vol I. ed. Dorli Blaga, 1974; *Opere*, vol. I, ed. G. Gană, București, 1982; Prezentă în toate edițiile curente ale poeziei blagiene.

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Idem, *Literatura română și expresionismul*, 1978; G. Gană, *Opera literară a lui L. Blaga*, 1976; M. Mincu, *L. Blaga, Poezii. Texte comentate*, 1983; E. Todoran, *L. Blaga. Mitul poetic*, I, 1981; Cristian Moraru, *Postfață* la ed. L. Blaga, *Poezii*, 1986.

I. P.

EUROPOLIS — Roman de Jean Bart, pseudonimul lui Eugen P. Botez. Cuprinde 17 capitole, dintre care, înainte de apariția volumului, au fost publicate opt și epilogul în „Viața românească", „Adevărul literar și artistic", „Vatra" din Craiova și în „România maritimă și fluvială", numite rând, pe rând, „fragment din romanul..." *Arabela, Dintr-un port, odată..., Într-un port, odată...* și, în final, *Europolis*. Capitolul inițial se deschide cu un moto, păstrat și în volum: „...acolo unde bătrânul Danubiu își pierde apa și numele în mare". Prima ediție, apărută în Editura Adevărul S. A. în 1933, foarte curând epuizată, va fi urmată de o a doua și a treia în același an, având ca prefață un amplu articol al lui G. Călinescu, tipărit mai întâi sub titlul *Jean Bart* în „Viața românească", nr. 5 din 5 mai 1933. Romanul va cunoaște numeroase ediții, stând și la baza scenariului filmului *Porto Franco* (1964, regia Paul Călinescu). Dedicat carierei militare prin tradiție familială și optând pentru marină, Eugen P. Botez își justifică și prin biografie una dintre direcțiile scrisului său, desfășurat cu mari intermitențe mai bine de trei decenii și întrerupt prin moartea sa neașteptată, la câteva luni după apariția singurului său roman. Căpitan la Divizia de Dunăre, comisar maritim la Sulina, apoi comandor, editor al publicației „România maritimă și fluvială", călător oficial în zone îndepărtate, a fost, consecutiv, nu numai reprezentantul însemnărilor maritime la noi, începând cu volumul *Jurnal de bord*, din 1901, dar și un atent observator al unei umanități caleidoscopice, adunată în preajma porturilor, spațiu plin de culoare, dar mai puțin frecventat până atunci de scriitorii români. Chiar pseudonimul ales nu întâmplător conduce tot spre universul macroacvatic, Jean Bart fiind un celebru navigator și corsar din a doua jumătate a sec. al XVII-lea, prețuit de Ludovic al XIV-lea.

Fără a fi foarte bogată, opera literară a lui **J. B.** este bine individualizată și s-a bucurat, în general, de aprecieri elogioase din partea criticii; scriitorul devine în 1922 membru corespondent al Academiei Române, raportor fiind M. Sadoveanu. Evoluția sa târzie către roman, după izbutite preludii nuvelistice precum *Prințesa*

Scanned with OKEN Scanner

Bibița, După douăzeci de ani, Escadra intră în port, chiar lapidara *Moartea pilotului*, nu este surprinzătoare, epoca postbelică fiind favorabilă scrierilor romanești extinse. În *Europolis* – titlu metaforic – prozatorul surprinde câteva destine într-o fază decisivă a traiectoriei lor și le proiectează pe largul fundal, pitoresc și pestriț, al Sulinei, oraș cu un caracter cu totul particular, spațiu mozaicat social și, în primul rând, etnic. În această „mică citadelă europeană" cum o definește într-un interviu, atmosfera este la început lâncedă, amorțită sub canicula amiezii de vară. Privirea naratorului surprinde panoramic, lent, scena pe care se vor desfășura dramele viitoare. Sosirea unei scrisori anodine, lăsată cu indiferență pe masa lui Manoli Marulis, proprietar al unei cafenele, va stârni însă furtuna. Epistola este trimisă din America de Sud de către Nicola Marulis, pribeagul căruia i se pierduse urma în lumea largă de peste 40 de ani, și care îi comunică fratelui intenția de a se întoarce acasă, însoțit de fiica sa, după ce își va fi lichidat proprietatea. Rânduri simple și limpezi. Intră însă grabnic în joc unul dintre miturile secolului nostru, acela al americanului care nu poate fi decât foarte bogat și pe care, firește, soarta l-a răsplătit împărătește, odată ajuns în „pământul făgăduinței". Din acest moment, pornind dinspre destinatarul scrisorii, se iscă valuri în cercuri concentrice tot mai ample. Sulina începe să trăiască febril, sub semnul așteptării, al invidiei și al regretului celor ce rămăseseră pe loc, al iluziilor și al speranțelor, al planurilor țesute cu repeziciune, al agitației ce cuprinde o întreagă comunitate, fie ea cât de eterogenă, scoțând-o din rutina cotidiană. Nici sosirea lui Nicola, întâmpinat nu numai de familia împărțită în tabere ce și-l dispută, dar și de toate oficialitățile portului, români și greci, în egală măsură, nu destramă autoamăgirea, chiar dacă noul venit este sărăcăcios îmbrăcat și are bagaje puține. Siluetă fragilă, modestă, încearcă să se strecoare nebăgat în seamă, învăluindu-se în tăcere. Însă cu cât este înălțat mai sus de imaginația colectivă, cu atât prăbușirea lui va fi mai brutală și mai dureroasă. Decăderea lui Nicola și a fiicei sale, Evantia, socială, economică, având consecințe în ultimă instanță, morale, este pedeapsa ce li se dă pentru vina de a nu le fi confirmat, tuturor, visele și așteptările compensatorii. Bun analist al psihologiei colective, realizând juxtapuneri de indivizi reprezentativi pentru o categorie socială, dar stând fiecare și sub semnul individualului, al detaliului semnificativ, adeseori la modul caragialean, autorul urmărește cu finețe un proces de desacralizare nedorită a vițelului de aur, inexistent, himeric, și căruia localnicii erau atât de dornici să i se închine. Sfârșind prin moarte, ca o victimă nefericită a hazardului, soarta lui Nicola preludează stingerea lentă a portului, confirmând motivul eminescian al „mușuroaielor de furnici". Alte două fire narative conduc spre o aceeași concluzie, a „deșertăciunii deșertăciunilor". Destinul Penelopei, soția lui Manoli Marulis, și cel al Evantiei, exotica fiică mulatră a lui Nicola, au prilejuit criticii observații laudative privind finețea în analiza psihologiei feminine. Cea dintâi, bovarică, amintește mai puțin de „florile ofilite" sadoveniene, cât, mai degrabă, de Haia Sanis a aceluiași, căutându-și salvarea în iubire, înfruntând cu violență orice constrângere care i-ar zăgăzui dragostea și refugiindu-se în moarte, când patima îi este trădată de un Don Juan de duzină. Cealaltă, „Sirena neagră", este un fel de „bună sălbatecă", nepregătită pentru o lume în care, după dezrădăcinare, este implantată. Candidă, generoasă, încrezătoare, va deveni victima sigură a aceluiași cuceritor de profesie, care o împinsese la sinucidere și pe tumultuoasa Penelopă. Nașterea unei fetițe și moartea Evantiei încheie și acest plan epic. Finețea analizei psihologice salvează paginile de mediocritate și melodramatic, proiectându-le într-un anume tragic existențial surdinizat, dar prezent. Există, ca o pânză freatică, o solidaritate a autorului cu cei în suferință, un lirism bine temperat, contracarat de ironie și de umor jovial. Operă de maturitate a scriitorului, roman de moravuri, dar și de dragoste, pornind de la mitul modern al „unchiului din America" prezent și la Maupassant, iar în literatura română la Cezar Petrescu, Victor Eftimiu, V. I. Popa, scrierea și-a păstrat până astăzi prospețimea și grația.

EDIȚII: *Europolis*. Roman, București, 1933 (ed. a II-a și a III-a cu o prefață de G. Călinescu, București, 1933); *Europolis*. Cu o prefață de G. Ivașcu, București, 1956; *Schițe marine. Scrieri alese*, capitolele I, V, VI, VII, VIII, XVI, XVII și Epilog. Ediție îngrijită, prefață și note de Sanda Radian, București, 1960; *Europolis*. Prefață de George Ivașcu. Ediție îngrijită de C. Mohanu, București, 1962; *Europolis*. Cu o prefață de Octav Botez. Ediție îngrijită, note și tabel cronologic de C. Mohanu, București

Scanned with OKEN Scanner

(ed. a II-a, 1971); *Scrieri*, vol. II. Ediție îngrijită, prefață, note, glosar, indici și bibliografie de C. Mohanu, București, 1979; *Europolis*. Roman, Repere istorico-literare de C. Mohanu, București, 1980. *Europolis*. Prefață și note de Virgiliu Ene, București, 1982; *Europolis și trei nuvele*. Selecție și prefață de Ion Bogdan Lefter, București, 1985; *Europolis*. Postfață și bibliografie de Fănuș Băileșteanu, București, 1985; *Europolis*. Cu o prefață de Aurelian Goci, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: Jean Bart în *Mărturisiri literare*, organizate de D. Caracostea 1932-1933, București, 1971; A. Sasu și M. Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea I, București, 1985; G. Călinescu, *Ulysse*, 1967; P. Constantinescu, *Scrieri* I, 1967; D. Micu, *Început de secol* 1900-1916, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între* 1900-1918, 1970; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, 1981; M. Muthu, în *Dicționarul scriitorilor români A-C* (coordonatori: M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), 1995.

S. T.

EVADARE TĂCUTĂ. 3000 DE ZILE SINGURĂ ÎN ÎNCHISORILE DIN ROMÂNIA — Memorii de Lena Constante, apărute la Editura Humanitas, București, 1992. Artist plastic (cu câteva expoziții personale de pictură în perioada interbelică), membră a echipelor monografice conduse de D. Gusti și, astfel, cercetătoare a artei populare românești, **L. C.** se apropie după 1944 de familia Pătrășcanu. În calitate de scenograf e invitată de Elena Pătrășcanu să colaboreze la primul teatru de păpuși („Țăndărică") din București. Când, în 1948, gruparea condusă de Gheorghe Gheorghiu-Dej decide înlăturarea și arestarea lui Lucrețiu Pătrășcanu (unul dintre puținii intelectuali și ideologi veritabili ai partidului, fost ministru în primele guverne de după 1944, bucurându-se de o simpatie reală din partea populației), atât **L. C.**, cât și prietenul ei, muzicologul și etnologul Harry Brauner, sunt, la rândul lor, arestați. Pe lângă legăturile apropiate cu familia fostului demnitar, cei doi sunt integrați în „lot" datorită deschiderii și traseelor europene, datorită prietenilor avuți în străinătate, desemnându-li-se, astfel, rolul de spioni în acțiuni de înaltă trădare. Conceput după un scenariu clasic, de proveniență stalinistă, procesul – care durează mai mult de patru ani – se încheie cu pedeapsa capitală pentru Pătrășcanu și cu condamnarea la câte doisprezece ani de închisoare a **L. C.** și a lui H. Brauner. În 1968, procesul este rejudecat, iar membrii lotului – găsiți nevinovați – sunt reabilitați. Redactarea memoriilor începe mai târziu și durează cinci ani (**L. C.**, *Despre bătrânețe*, în *Lettre Internationale*, nr. 11/1994, p.33). Cum ne informează două scurte și foarte prețioase însemnări din *Evadarea tăcută*, singurele în care se iese din timpul evocat, pentru a mărturisi despre timpul evocării, la 14 iunie 1981, aflată în vacanță în Elveția, **L. C.** redactează unul dintre ultimele subcapitole ale cărții sale și e decisă să încheie povestea, chiar dacă (potrivit unei însemnări anterioare, din sept. 1980) „Știu că aceste caiete vor rămâne ascunse și nu voi putea niciodată să le public". Contrar așteptărilor, cartea apare în 1990, în limba franceză (*L'Évasion silencieuse*), la Editura La Découverte, Paris. În 1992, Editura Humanitas publică volumul în versiunea românească a autoarei.

În peisajul memorialisticii foștilor deținuți politici, *Evadarea tăcută* se detașează, înainte de toate, prin faptul că autoarea nu e preocupată de evocarea aspectului politic al detenției sale: „Pe cât posibil, să nu vorbesc de aspectul politic al detenției mele. Vreau să vorbesc de starea de detenție, ca atare. Cu perfecta cunoaștere a faptelor. Viața de toate zilele într-o celulă. Cred că am trăit o experiență unică. O femeie, singură, de-a lungul multor ani. Ani făcuți din ore, din minute, din secunde. Secundele acestea aș vrea să le povestesc". Acolo unde majoritatea memorialiștilor își propun să furnizeze importante date documentare istoricilor și politologilor, pentru o corectă reconstituire a unei epoci până acum interzise, **L. C.** le evită programatic (caracterul de document păstrându-se însă) până într-acolo încât figurile acuzatorilor, miliției nilor, gardienilor etc. nu poartă nici un nume. Miza cărții nu va fi, așadar, o confruntare reparatorie cu Istoria (în arhivele căreia **L. C.** n-a fost decât un simplu „figurant"), ci reconstituirea unei istorii unice și irepetabile, o istorie mai degrabă interioară, cea a autoarei înseși. Dacă e să angajăm o comparație cu speciile consacrate ale ficțiunii narative, se observă că autobiografia **L. C.** nu se situează în vecinătatea romanului de acțiune (care, acumulând peripeții, ajunge să instituie un model eroic), ci în apropierea romanului de analiză (care, consemnând aventurile conștiinței, fluxurile și refluxurile ei, configurează un model dilematic, interogativ).

Scanned with OKEN Scanner

Că autoarea înțelege să dispună liber de propriul timp pierdut și de propria memorie e vizibil deja din felul în care e concepută construcția cărții. Cele trei părți nu se supun cronologiei: prima parte reconstituie perioada ianuarie 1950 – aprilie 1954 (procesul), partea a doua reface o primă și bizară detenție, începută cu o răpire (aprilie – octombrie 1948), pentru ca partea a treia să evoce – reînnodând firul cu cea dintâi – primii ani de condamnare după proces (aprilie 1954 – octombrie 1957). Ceea ce conferă, în interiorul construcției, o cadență specială poveștii este abila întrebuințare a ritmului narativ, care cunoaște, deopotrivă, încetinirea menită să reliefeze o zi sau o perioadă („zece pagini pentru douăzeci de zile de tortură" – notează autoarea) și accelerarea, ce egalizează zile cețoase, fără personalitate (uneori, 50-60 de zile trecute pe răboj sunt urmate de un singur rând comentator). Aceste 3000 de zile (trăite, toate, singură în celulă) îi aduc **L. C.** confruntarea cu cele mai umilitoare și degradante torturi pe care un regim concentraționar are dreptul, de nimic îngrădit, de a le folosi: de la bătaia la tălpi la privarea de igienă corporală, de la cursele de „manej" (mers continuu, ore în șir) la agresiunea nocturnă a paznicilor, de la arestarea tatălui și a surorii (ca mijloc de șantaj) la astuparea ferestrei (pentru a fi lipsită de lumina soarelui) sau alungarea vrăbiilor ce-și făceau cuib lângă fereastră, de la repetatele amenințări și permanenta înfometare la privarea (poate cea mai greu de îndurat), timp de douăsprezece zile, de somn: „Nu vor, într-adevăr, să mă lase să dorm? Dar e noapte, noapte neagră, noaptea oamenilor, noaptea animalelor... Este noaptea lumii, lăsați-mă să dorm... să dorm.. să uit... să mor... nu mai bate... lăsați-mă să dorm, nu mai bate, bestie! Nu mai bate, brută! Nu mai bate, scârnăvie! Să dorm, numai să dorm..." Ispitită în răstimpuri de gândul morții (ca unică posibilitate de eliberare), **L. C.** se decide să reziste, să supraviețuiască. Or, *Evadarea...* este, mai presus de toate, povestea acestei înverșunate rezistențe interioare la singurătate și teroare. Fără să facă parte din categoria ființelor răzbătătoare, și nici din cea a revoltatelor (dimpotrivă, asumându-și actele de supunere dictate de spaimă), **L. C.** rezistă grație unor strategii de voință și disciplină lăuntrică. Transformându-și, pe durata detenției, trupul, atât de expus și de vulnerabil, într-un dușman („Trupul să-ți știe de frică. Trupul, acest dușman, de care îmi era totuși milă"), întemnițata își pune întreaga nădejde în propriul ei spirit, în puterea acestuia de a se sustrage prezentului imediat, carceral, și de a reuși, astfel, neștiută de nimeni, o evadare tăcută: „Trebuie să scap. Să fug. (...) Să părăsesc trupul acesta care nu-mi era decât durere. Această carne mizerabilă, îndurerată și înfometată. Să neg «eul» propriului meu trup. (...) Corpul meu nu putea fi decât aici. Eu puteam să fiu oriunde. El nu avea nici măcar loc să-și miște picioarele dureroase. Eu îmi voi face să crească aripi. Aripi de pasăre. Aripi de vânt. Aripi de stele. Și am să evadez...". Neavând de partea ei, precum N. Steinhardt (*Jurnalul fericirii*) ori R. Wurmbrandt (*Cu Dumnezeu în subterană*), precum mulți alți deținuți, forța susținătoare a credinței creștine, **L. C.** nu are alt aliat – în lupta atât de inegală cu un întreg, invincibil sistem – decât propria rațiune, propria sa gândire dinamică, liberă, creatoare. Tocmai în această creativitate mentală își găsește solitara deținută izbăvirea. Dacă rareori primește hârtie și culoare pentru desen, **L. C.** descoperă că se poate crea în cuvânt și fără suport material. Așadar, fără hârtie și creion, doar mental (întreținându-și, astfel, și suplețea memoriei), deținuta reușește să compună în închisoare opt piese de teatru în versuri. Iată cum, într-o situație extremă (izolarea la carceră), **L. C.** cheamă, pe un ton de rugăciune, cuvintele, care au pentru ea, fără tăgadă, virtuți tămăduitoare: „Nu mai trebuie să văd întunericul. Să închid ochii. Să mă concentrez. Să mă hipnotizez. (...) Să chem cuvintele. Cuvinte noi ... și cuvintele lunecă ușor spre mine. Cuvinte sonore. Cuvinte luminoase. Care trăiesc. Care zboară. Care se înlănțuie în ritm". În această experiență de aspră solitudine, **L. C.** va descoperi, mai ales spre finalul izolării sale, și însemnele solidarității în suferință. Fără să vadă chipuri și fără să audă voci (decât extrem de rar), întemnițata „vorbește" prin perete cu tovarășele sale, ascultă confesiuni, dă sfaturi și transmite mesaje. Din nou, cu ajutorul vorbelor mute, fără trup, **L. C.** reușește să se integreze în viața penitenciarului. În 1957, ea va intra în această viață comună în mod real, fiind mutată într-o celulă cu multe deținute. Această poveste a solidarității pe viu va face subiectul celui de-al doilea

Scanned with OKEN Scanner

volum de memorii al **L. C.**, *Evadarea imposibilă*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1993. „Nu sunt scriitor", avertizează **L. C.**, și propoziția este adevărată atâta vreme cât îi lipsesc cărțile de ficțiune și afilierea oficială la breaslă; ea a devenit scriitor, însă, înainte de a scrie pe hârtie și înainte de a avea un public, a devenit scriitor în temniță, când a descoperit și *a trăit scrisul ca izbăvire existențială*, ca necesară evadare, fără de care supraviețuirea n-ar mai fi fost posibilă. *Evadarea tăcută* nu face decât să consacre pe deplin o vocație și să o alăture pe **L. C.**, în manieră definitivă, scriitorilor români.

EDIȚII: *Evadare tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România*, București, 1992; București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: Sanda Cordoș, în „Vatra", nr. 4, 1993; O. Soviany, în „Contemporanul", nr. 44, 1993; I. Pop, în „Viața românească", nr. 11-12, 1997; Ramona Lazăr, în „Echinox", nr. 1-2-3, 1997; Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul infernului*, 1998.

S. C.

EXCELSIOR — Volum de poezii de Alexandru Macedonski, publicat la București, Tipografia de lux str. Smârdan 24, în 1895, cu o a doua ediție din 1897 (București, Tip. N. Miulescu). În 1920, în vederea unei proiectate ed. definitive, **M.** transcrie volumul cu modificări și cu indicarea, pe foaia de titlu, a următoarelor cicluri: *Excelsior – Albine de aur – Sensuale – Flori sacre.*

După primele două volume de versuri (*Prima verba* și *Poezii*), total nesemnificative sub raport estetic, *Excelsior* impune, în sfârșit, un univers poetic de mare interes, chiar dacă, încă, extrem de inegal. Alături de câteva dintre capodoperele „simbolist-instrumentaliste" ale lui **M.**, volumul cuprinde și numeroase texte tributare unei poetici romantice retoric declamatorii (majoritatea *Nopților*), adesea cu inflexiuni macabre care, dozate în exces, produc irezistibile efecte de umor involuntar, ca-n *Răsmerița morților*: „și-n groaznicul amestec, ciocnindu-se în cale, / Albeau prin noaptea neagră coloane vertebrale.../ Claviculă și cubit, și metatars și stern/ Păreau mișcate astfel de-același dor etern". Tulburătoare prefigurări ale tematicii (*Psalmi moderni*) și atitudinii lirice argheziene („O! Doamne, tu cu stele încinsu-ți-ai mijlocul/ Și eu cu biete slove încerc să te coprind" – *Sub munți*) coexistă cu reminiscențe din Alecsandri (*Între frunze*). Într-o poezie cu valoare de *ars poetica* (*Avânt*), **M.** mărturisește un crez romantic, reafirmând, în tonuri hugoliene, idealul unei arte care să epuizeze – cumulând contrariile – gama sentimentelor umane (ideal propus anterior în articolul *Despre poemă*), să reactualizeze viziunea mesianică a pașoptiștilor și să devină calea de înțelegere și comunicare a armoniei cosmice, depășind vizionar limitele pe care știința le pune cunoașterii noastre: „Lirismul și satira se joacă pe-a lui frunte/ Cu fulgere desprinse din foc dumnezeiesc, / Nou Moise, el se urcă atunci pe vârf de munte/ Și alte legi sădește în sufletu-omenesc.// Deși în urmă-i urlă a urei aiurare, / Zâmbind, când să-l sfâșie cei răi se învrăjbesc, / Așa de sus țintește ș-atâta e de mare, / Încât coprinde totul: ceresc și pământesc!// El vede armonia din lumile eterne, / Pricepe nesfârșitul ș-al totului mister (...)// Știința grănițată o calcă în picioare.../ Atomele iau viață, le simte cum trăiesc.../ Le-aude bucuria sau lunga lor plânsoare/ În vecinica mișcare pe care-o-ndeplinesc". Întruparea desăvârșită a acestui ideal artistic e, după părerea autorului, *Noapte de noiembrie*, „cea mai completă poemă ce s-a scris", pentru că într-însa, mărturisește **M.**, „am urmărit să trec cu ușurință de la satira cea mai amară la genul filosofic, la genul elegiac etc. și să mă ridic la urmă până la seninătatea incorporabilității". Contemplat din unghi satiric („parada" socială a înmormântării), macabru (asaltul viermilor) și sublim (eliberarea sufletului), spectacolul propriei morți din *Noapte de noiembrie* prilejuiește în fapt un poem prolix și discursiv, structurat pe baza antitezei romantice. Aceeași retorică declamatorie caracterizează *Noaptea de martie* (rememorarea momentului nefericit al propriei nașteri), *Noaptea de ianuarie*, poem al luptei cu „soarta neîmpăcată" („M-am născut în niște vremuri când tâmpita burghezime, / Din tejghea făcând tribună, legiune de coțcari, / Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime..."), și, mai ales, *Noaptea de februarie*, expresie prolix-patetică a compasiunii romantice pentru destinul nefericit al prostituatelor. Se sustrage acestui tipar declamatoriu doar *Noapte de mai*, poem al extazului creației, celebrând „apogeul la care sufletul atinge/ Când poartă cântece-ntre aripi" și acordând spiritul creator cu o natură extatic renăs-

Scanned with OKEN Scanner

cândă. Abandonând retorica antitezei şi articularea logic-discursivă, **M.** optează aici pentru o structură muzicală, bazată pe repetarea, cu efect de legato, a unor versuri, emistihuri sau sintagme izolate, a căror reluare unifică textul într-o singură frază muzicală. *Noaptea de mai* aduce aşadar în poezia macedonskiană o dublă modificare: de atitudine lirică (prin trecerea de la o poezie confesivă la o poezie a ek-stazei, adică a eliberării de îngrădirile eului) şi de tehnică poetică (prin trecerea de la construcţia logică amplificată retoric la construcţia muzicală). Marile reuşite ale poeziei lui **M.** se vor înscrie pe această linie, vor fi adică expresii ale unei stări extatice, în care eul e prezent doar în măsura în care-şi celebrează dezamăgirea. Expresia fizică a acestei atitudini e zborul, cufundarea în „abisurile-albastre" (*În noapte*) ale cerului, hipnoza celestă din *Excelsior*, poem specific prin registrul motivelor şi prin dubla axă a imaginilor (descendentă pentru înălţimile astrale, ascendentă pentru spiritul extatic): „Sub luna plină, / Cu farmecul ce-n joc se lasă, / Oricare coperiş de casă/ E baltă de lumină.// Albastra noapte/ E toată ploaie argintie, / Un vis de-naltă poezie, / De cântec şi de şoapte (...)// O! cer, natură, / O! Dumnezeu, mister albastru, / M-ai înălţat peste dezastru, / Peste blestem şi ură". Contemplator privilegiat al misterului cosmic, poetul se visează absorbit de „stelare-adâncuri ce tresaltă" (*Sub stele*), ca un alt Moise care, „urcându-se în munte sub a serii străşnicie./ Cu nori groşi de ceaţă albă se-mbracă pe vecinicie", chiar dacă ştie că încercarea de a se pierde „în lumea sfintelor extaze" e sortită eşecului: „Poet furat pe veci zadarnic de cerul larg şi policrom, / Azvârle harfa de alb fildeş şi uită calea către stele, / Te afli încă-n cercul vieţii: Eşti încă om, eşti încă om"(*Homo sum*). Atitudinea este, şi de astă dată, de sorginte romantică, reactualizând conflictul între spiritul „divin" al poetului şi neînţelegerea ostilă a vulgului, conflict ce conducea, în *Noapte de ianuarie*, spre o vehementă diatribă antiburgheză. Ceea ce e specific însă temperamentului creator al lui **M.** şi va deveni o caracteristică a creaţiilor sale majore este transcenderea limitelor eului prin „extaz";consecutiv, abandonarea poeziei confesive şi descoperirea unei instanţe lirice transindividuale, voce a „naturii" (inclusiv a instinctului, adică a impersonalei naturi din noi) sau voce a obiectului estetic care-şi înghite creatorul. Accente de autentică poezie descoperă astfel **M.** în ceea ce am putea numi „extazul estetic" (sublimare estetică a obscurelor trăiri individuale) şi „extazul vital", adică trăirea frenetic-instinctuală, pentru care *Stepa* devine tipul emblematic de spaţiu dezmărginit, permiţând „renaşterea" fiinţei în ipostaza de vis a tinereţii fremătătoare: „Pe sub iarba mătăsoasă, cu talaz neţărmurit, / Se revarsă, fără margini, printre locuri mlăştinoase, / Şi de ceruri se izbeşte alergând spre răsărit.// În acea sălbăticie de pustiuri onduloase, în picioare calc trecutul, corp şi suflet mă cufund, / Uit o viaţă amărâtă de ultragii sângeroase, // O renaştere întreagă într-un vis tot mai profund (...)// Verdea papură vuieşte pe câmpia uriaşă:/ Flori albastre şi flori roşii, libelulă şi ţânţar/ Schinteiază ca-ntr-un cântec de idilă drăgălaşă// Şi întinderea sclipeşte, şi sunt singurul ei ţar". *Stepa* e un poem în *terza rima*, reactualizând o structură metrică dantescă şi constituindu-se într-o replică pur vitalistă la traseul iniţiatic din *Divina comedie*. În ciuda tratamentului ironic pe care i l-a aplicat Caragiale în „Moftul român", *Faunul* (o „sensuală", ca şi *În atelier*) este o expresie reuşită – cel puţin până la un punct – a tulburătoarei vitalităţi instinctuale: „În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează, / Visează străşnica plăcere ce poţi s-o smulgi unui viol, / Hipnotizări ce pervertesc rânjind împrăştiază/ şi-n fund de gingaşe potire ţâşneşte-n silă vitriol:/ În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează". Tendinţa de muzicalitate a poeziei prin utilizarea unor versuri-ecou (*Valţul rozelor*) sau a laitmotivului (*Prietenie apusă*) va conduce spre marile reuşite ale volumului. Dominanta muzicală e prezentă uneori, la modul simbolist, încă din titlu (*Guzlà*, cu un memorabil mimetism muzical: „Do-mi – sol-là./ Apusul e roz şi lilà"), *Valţul rozelor* sau atât de bacoviana *Orchestrare*: „Superbe note din pian/ Ca o fanfară se revarsă.../ Ah! arsă, inima mi-e arsă/ De soare etiopian.// De pe viori fiori încet/ Prin aer torc mătase fină.../ Ah! plină, inima mi-e plină/ De-o suferinţă de poet". Poemul amplu cu fraze construite prin hipotaxă şi organizate în vaste perioade retorice, e abandonat în favoarea unor piese concentrate, care-şi dispun elementele constitutive pe bază de parataxă, sugerând un univers de esenţe echivalente (*Prietenie apusă*,

Scanned with OKEN Scanner

Pe balta clară). Repetarea unor versuri-liant dispuse după o simetrie rafinată, aliteraţia suspendată (prezentă în titlu: *Zori roze*), predominarea parataxei care evită clarificarea raporturilor logice dintre termeni şi efectul obsedant al rimelor – reduse la două în 12 versuri – creează, într-o poezie de sugestii muzicale şi ambiguităţi, viziunea tinereţii care se topeşte, surâzătoare, în timp sau, poate, în moarte: „Pe sub migdali şi pe sub roze, / Vocalizau privighetori.// Curgeau lumini din ceruri roze, / Erau copii fermecători, / Şi coronaţi de-apoteoze/ Se socoteau nemuritori.// Şi coronaţi de-apoteoze/ Treceau-nainte şoptitori;/ Pe sub migdali şi pe sub roze./ S-au dus în umbră zâmbitori". Experimentele prozodice pe motive clasice („idila", „egloga", „păstorii", unda „bucolică") transformă tabloul pastoral din *Bucolica undă* într-o superbă viziune păgână a naturii erotizate, rafinat estetizată prin termenul secund al comparaţiilor care „textualizează" universul: „Bucolica undă adoarme în tihna de sălcii pletoase/ Ici-colo trăsnite cu aur de-a soarelui apoteoză, / Când, fragezi păstori, în penumbră, albesc ca idile frumoase, / Şi goi izbucnesc între sălcii – eglogă lactee şi roză.// Bucolica undă-i primeşte molatică şi-nfiorată, / Sub blonzii cu plastice forme se simte schimbată-n femeie, / Prelinsă pe nudele corpuri ea tremură, şi purpurată/ O scutură cinic dar dulce mişcări onduloase de-almeie". Tabloul graţios-decorativ din *Acşam dovalar* aminteşte orientalele lui Alecsandri şi prefigurează parnasianismul *Rondelurilor de porţelan* („În micul ei pridvor de scânduri/ Apar doi hogi în relief, / Din care unul stă pe gânduri, / Privind în zarea de sidef"). De inspiraţie parnasiană (prin tematică, prin exactitatea detaliului şi minuţia reconstrucţiei arheologice) e şi *Ospăţul lui Pentaur*, cu care **M.** intenţiona să ilustreze conceptul său de „poezie socială", definit în *Prefaţa* vol. de *Poezii* şi, mai ales, să dea o replică *Egipetului* eminescian opunându-i o lecţie de „adevăr"şi virilitate poetică".

EDIŢII: *Opere*, I, Poezii, ed. critică de Tudor Vianu, Bucureşti, 1939; *Opere*, II, *Poezii*, ed. Adrian Marino, Bucureşti, 1966.

REFERINŢE CRITICE: T. Vianu, *Al. Macedonski*, în *Studii de literatură română*, 1965; A. Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, 1967; M. Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, 1972; M. Beşteliu, *Alexandru Macedonski şi complexul modernităţii*, 1984, Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, 1988.

I. Em. P

Scanned with OKEN Scanner

F

F — Roman de Dumitru Radu Popescu. Apare la Bucureşti, Editura Tineretului, în 1969. La mai bine de un deceniu de la debutul editorial (*Fuga*, 1958), într-o creaţie destul de amplă din care nu lipsesc realizările majore în special în proza scurtă (*Somnul pământului*, 1965, *Duios Anastasia trecea*, 1966), *F* este volumul care îl propulsează pe **D. R. P.** spre vârful ierarhiei literare româneşti, consacrându-l, totodată, ca romancier. Întrucât este titlul primului roman dintr-un ciclu romanesc, *F* denumeşte şi întreg ciclul respectiv, ce mai cuprinde: *Vânătoarea regală* (1973), *Cei doi din dreptul Ţebei* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Împăratul norilor* (1976) şi *Ploile de dincolo de vreme* (1976).

F este unul dintre primele romane din literatura română care întrebuinţează ca material narativ întâmplări din anii '50 şi care, prin intermediul acestora, propune o dezbatere (cu mijloace artistice) despre adevărul comunitar. Datorită acestor aspecte, *F* se integrează în aşa-numita *proză a obsedantului deceniu* (cu menţiunea că este una dintre operele fondatoare ale genului), revendicându-se de la o *poetică a adevărului.* Însă, spre deosebire de alţi prozatori aparţinând aceleiaşi orientări, care consideră adevărul o valoare imuabilă, eternă, ce poate fi recucerită şi afirmată cu fermitate prin discursul narativ, **D. R. P.** socoteşte adevărul ca fiind mai degrabă o valoare dilematică, paradoxală, uneori enigmatică. Romanul găzduieşte, de altminteri, nu puţine propoziţii despre regimul contradictoriu şi instabil al adevărului, rostite fie de Tică Dunărinţu (un profesionist în materie, meseria sa fiind – în ultima parte a romanului – cea de procuror), fie de alte personaje implicate în acţiuni detectivistice ori justiţiare. Dacă – după o „ipoteză nobilă" – „fiecare cuvânt e un adevăr", după dura experienţă de viaţă a unui personaj (Nicolae Pop) „adevărul nu-i făcut din vorbe", care, dimpotrivă, sunt cele mai sigure instrumente ale înşelăciunii. Un personaj crede că „minciuna e mai frumoasă ca adevărul. Şi mai morală", în vreme ce altul – lemnarul Noe – practică o terapie prin adevăr: „el vorbeşte cu ei, nu le descântă, cum crede lumea, el nu e babă, el le spune adevărul despre ei şi ei îl ascultă şi-l înţeleg şi nu se ruşinează. Principalul era ca omul să audă adevărul despre el, să-l înţeleagă şi să nu se ruşineze, ca să se vindece". Don Iliuţă, un straniu pictor expresionist, trăind în cultul elementarului, se arată totuşi preocupat de un mecanism al lumii cotidiene, urmărind „cum poate fi deşrămat adevărul şi cum violenţa – beată sau trează – se instalează ca o regină". Această poetică romanescă (unind căutarea adevărului cu enigmaticul şi contradictoriul) se traduce la nivelul construcţiei textului prin utilizarea unor procedee literare întemeiate pe paradox şi ambiguitate, care funcţionează la mai multe paliere ale discursului. Astfel, unul şi acelaşi eveniment este pus în pagină printr-o perspectivă prismatică, prin tehnica – de provenienţă faulkneriană – multiplicării şi confruntării versiunilor, ceea ce i-a determinat pe unii comentatori să înscrie cartea în clasa romanului de tip anchetă. La nivel de personaj, se poate observa predilecţia pentru „inşii paradoxali", care întrunesc întotdeauna, pe lângă o psihologie insolită, o funcţie sau o deschidere simbolică în naraţiune. Astfel, Dimie locuieşte în vârful unui plop, de unde refuză să mai coboare între oameni, Noe face sicrie pentru consătenii încă în viaţă, iar în grădină, ascunsă de ochii lumii, şi-a construit o arcă, pentru că „el în fiecare zi şi în fiecare ceas aşteaptă potopul", Don Iliuţă umblă desculţ (inclusiv la şcoala unde este profesor), se închină animalelor pe care le consideră sfinte, iar în răstimpuri îl vede, pe ulicele satului Pătârlagele, pe Gauguin, Ileana – supranumită împărăteasa dragostei şi a morţii – este stăpână peste o grădină care râde şi din care bărbaţii ies întineriţi, în vreme ce bărbatul ei, Celce, putrezeşte în pat, condamnat să nu mai poată muri etc. Uneori, paradoxul funcţionează doar la nivelul expresiei şi atunci el devine vehiculul unui limbaj poetic (amintind, pe alocuri, textele lui Marin Sorescu), dând acea dimensiune poematică specifică prozei lui **D. R. P.** : „pentru ea nu s-a găsit loc niciodată, bine că se găsi acuma un loc la moarte". Această „suceală" a lumii (determinând comentatorii să vorbească despre motivul lumii pe dos, despre mascaradă

Scanned with OKEN Scanner

şi farsă) comportă motivaţii şi explicaţii de ansamblu: „Când se strică obiceiurile, singurul criteriu al unei legi devenite aproape instinct, crima se lăfăie, totul începe să se clatine. Şi apar şi paradoxurile". Or, obiceiurile sunt stricate prin agresiunea activiştilor politici (Ică, Celce, Moise) care utilizează cumplite mijloace (şantajul, delaţiunea, deportarea, crima) pentru a ridica – asemenea eroilor lui Marin Preda din *Moromeţii II* – lumea perfectă a comunismului. Cei care nu dau crezare acestei lumi fericite, acestui rai pe pământ – pentru care, propovăduieşte Moise, „merită să faci orice" – sunt supuşi unei justiţii abuzive, umorale: „Nu trebuia neapărat să faci ceva să fii dus, trebuia doar să exişti şi să nu mai vrea cineva să-ţi vadă ochii". Astfel, dispare în condiţii misterioase Horia Dunărinţu, un comunist luminat şi mai liberal, tatăl lui Tică, este izgonită din sat mama acestuia. Mătuşa Măria (ale cărei lungă agonie şi moarte constituie pretextul epic din partea a doua a romanului) este deportată „din greşeală", cum se va spune mai târziu, doi dintre fiii ei sunt ucişi de către aceiaşi activişti politici omnipotenţi, în vreme ce ginerii îi sunt şantajaţi pentru a intra în colectiv, rămânând dezonoraţi şi marginalizaţi pentru întreaga viaţă. „Să nu uitaţi legile Domnului", avertizează, în momentul deportării sale, mătuşa Măria şi tot ea înţelege că, sortit să fie un rai omenesc, pământul devine impur, blestemat, şi, într-un ultim gest de împotrivire, îşi fereşte nepoţii de malefica atingere terestră, ridicându-i sau închinându-i spre cer: „Avea în glas convingerea fermă că este o simplă trecătoare pe această stea /. . . / şi tocmai de aceea nu trebuie să uite că şi ei sunt trecători, chiar de o aşteaptă la poartă să plece. Şi că n-ar fi exclus să dea socoteală chiar acestor copii. Îi ţinea pe grumaji şi în braţe, şi ea şi bărbatu-său, unchiu-tău Vasile, de parcă îi fereau să atingă pământul şi să moară". Înfăptuitorii comunismului sunt, aşadar, abuzivi, nu doar din punct de vedere istoric şi juridic, ci, mult mai important, furnizând motivaţia de adâncime a paradoxurilor lumii, din punct de vedere mitic. Destul de transparent, Moise şi oamenii săi sunt protagoniştii satanici ai unui scenariu anticreştin, ce se desfăşoară, însă, prin inversiunea unor trasee şi semnificaţii creştine. Deşi sunt implicate mai multe (poate prea multe) referinţe biblice, cea mai importantă pentru structura de profunzime a romanului este valorificarea simbolisticii pascale, în dubla sa accepţiune, vetero-testamentară şi evanghelică. Astfel, Moise îşi dezvăluie pe deplin natura de corespondent demonic al personajului biblic (purtându-şi poporul spre o bolnavă, detracată „ţară a făgăduinţei") prin modul în care sfidează ziua de Paşte, zi care celebrează, în Biblie, legământul făcut de Dumnezeu cu poporul ales. În *F*, de Paşte este arestat, în urma denunţului lui Moise, Horia Dunărinţu, şi tot atunci Moise (îmbrăcat în haine de Vicleim, adică într-un veşmânt al Crăciunului, într-un gest de blasfemie la adresa calendarului sacru) o ucide din imprudenţă pe Leopoldina, convingându-l pe bărbatul acesteia să ia crima asupra lui. Moise reuşeşte să maculeze, aşadar, prin desfrâu, crimă şi mărturie mincinoasă, ziua în care – potrivit scenariului biblic – Dumnezeu cere omului deplină smerenie şi curăţenie. Ajunsă sub stăpânirea acestei figuri demonice, lumea din Pătârlagele îşi pierde tablele legilor sale întemeietoare, precum şi dreptul la mântuire. În replică la Moise, dar şi din dorinţa de a-şi recâştiga izbăvirea, Nicolae Pop străbate de Paşte un scenariu evanghelic, de factură cristică, însoţindu-l în taină pe Horia Dunărinţu spre închisoare, adică pe un drum al crucii, şi, în conformitate cu episodul biblic din grădina Ghetsemani, lepădându-se de el. Un scenariu cristic mult mai limpezit, mai coerent şi, prin aceasta, mai eficient artistic, va sta la baza unui alt roman al ciclului, *O bere pentru calul meu*. Cu toate rezervele exprimate de unii comentatori, referitoare la unele tehnici narative inabil întrebuinţate sau la unele simboluri folosite doar decorativ, iar nu integrate organic în naraţiune, *F* constituie o realizare majoră în opera lui **D. R. P.** şi un important punct de referinţă în proza românească postbelică.

EDIŢII: Bucureşti, 1969; Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: C. Stănescu, *Cronici literare*, 1971; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; I. Negoiţescu, *Engrame*, 1975; I. Vlad, *Lecturi constructive*, 1975; N. Balotă, *Universul prozei*, 1976; Anton Cosma, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, 1977; G. Dimisianu, *Nouă prozatori*, 1977; Virgil Ardeleanu, *Menţiuni*, 1978; Mioara Apolzan, *Casa ficţiunii*, 1979; Mirela Roznoveanu, *Dumitru Radu Popescu*, 1981; Valentin Taşcu, *Dincolo şi dincoace de F*, 1981; L. Ulici, *Confort Procust*, 1983; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, III, 1983; Marian Odangiu, *Romanul politic*, 1984; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Alex. Şte-

Scanned with OKEN Scanner

fănescu, *Prim plan*, 1987; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, 1990; Irina Petraş, *Literatură română contemporană*, 1994; I. Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994; Gh. Perian, *Pagini de critică şi de istorie literară*, 1998.

S. C.

FABULE — Grup de poezii de Grigore Alexandrescu, constituit de-a lungul întregii sale vieţi creatoare: prima fabulă tipărită independent (*Catârul ce-şi laudă nobleţea*, devenită *Catârul ce-şi laudă nobilitatea*) a apărut în „Curierul românesc" din 31 iulie 1832; ea este reprodusă, împreună cu alte patru, în volumul din acelaşi an, *Eliezer şi Neftali*. Autorul a introdus fabule, noi sau reeditate, în toate volumele sale ulterioare (*Poezii*, 1838, *Poezii*, 1842, *Suvenire şi impresii, epistole şi fabule*, 1847, *Meditaţii, elegii, epistole, satire şi fabule*, 1863). În procesul reproducerii succesive, ca şi celelalte poezii ale lui **A.**, fabulele au suferit unele modificări, vizând mai ales concentrarea şi precizarea expresiei sau „modernizarea" vocabularului.

Fabulele lui **Gr. A.** folosesc drept surse pe Florian, La Fontaine, Krâlov, Voltaire şi alţi fabulişti încă neidentificaţi, dar sunt adaptate în mod vizibil la realităţile româneşti. Fenomenul se poate observa atât în tematică (acţiunea multor fabule se întemeiază pe tensiunea între stăpânitori şi supuşi, parvenitismul – social şi intelectual – ocupă în ele un loc privilegiat, în unele cazuri pot fi decelate aluzii politice pe care contemporanii le-au sesizat şi la care au reacţionat), cât şi în elementele de decor şi de vocabular: fabulele lui **A.** sunt o adevărată „comedie a vremii" în travesti animalier. „Personajele" desemnează uneori categorii umane determinate mai ales moral şi intelectual (*Cucul, Privighetoarea şi măgarul, Măgarul răsfăţat* etc.), dar de cele mai multe ori deghizează aluzii politice ori constatarea unor fenomene sociale caracteristice mijlocului de veac al XIX-lea. În acest al doilea caz, leii şi pardoşii, urşii şi elefanţii, lupii, vulpile şi alte răpitoare, pe de o parte, simbolizează fie pe capul statului, fie clasa domnitoare, avidă să profite de superioritatea pe care i-o dă averea sau forţa brutală; oile şi iepurii, câinii şi măgarii, şoarecii, găinile reprezintă, în schimb, categoria truditorilor, pe cei mici, muncitori şi obijduiţi, suferind în tăcere sau încercând – rareori cu succes – să-şi facă dreptate. Dibăcia autorului se dovedeşte tocmai prin capacitatea sa de a concilia adresa contemporană a fabulei şi exigenţele viziunii generalizatoare a realităţii. Actualitatea subînţelesurilor nu împietează asupra operaţiei de clasificare morală, ceea ce conferă fabulelor nu numai aplicabilitate într-o serie întreagă de situaţii similare, ci şi interesul permanent în calitate de documente asupra psihologiei umane. Fabulele care au drept protagonist principal pe capul statului (*Dreptatea leului*, *Lupul moralist*, *Elefantul* ş.a), vizând în mod evident guvernările contemporane (pe cea a lui Dimitrie Alexandru Ghica mai ales), accentuează asupra instinctelor tiranice şi a incompetenţei celor de care depinde bunăstarea şi chiar viaţa poporului. **A.** are însă în vedere şi fauna numeroasă a demagogilor care se folosesc de nemulţumirile îndreptăţite ale supuşilor pentru a parveni (*Vulpoiul predicator*) sau fac, în acelaşi scop, paradă de sentimente democratice (*Câinele şi căţelul*). Sunt surprinse şi tipuri condiţionate în acelaşi timp social şi intelectual-moral, cum ar fi cel al descendentului degenerat care se laudă cu vechimea stirpei şi meritele strămoşilor (*Catârul ce-şi laudă nobilitatea*, *Pisica sălbatică şi tigrul*) sau cel al proaspătului parvenit, caracterizat prin ostentaţia noilor obiceiuri şi respingerea precipitată a tot ceea ce-i poate aduce aminte de originile umile (*Boul şi viţelul*). Unele fabule tratează probleme mai generale, cum ar fi aceea a biruinţei adevărului (*Oglindele*), a responsabilităţii morale faţă de propriul popor (*Toporul şi pădurea*) sau a curajului necesar pentru a-ţi asuma riscurile inevitabile ale progresului (*Mierla şi bufniţa*). Din inventarul tematic al fabulelor nu lipsesc nici problemele literare (*Privighetoarea şi măgarul*) sau parabola de strictă actualitate (*Porcul liberat*). Toate fabulele se caracterizează prin ascuţimea observaţiei critice (de obicei ironică, mai rar sarcastică, niciodată însă trivială), prin exprimarea concisă, îndemânarea de povestitor, dar şi de mânuitor al dialogului pe care o demonstrează autorul, prin capacitatea acestuia de a caracteriza personajele prin câteva cuvinte ce relevă o întreagă psihologie, prin rapiditatea şi pregnanţa formulărilor dintre care unele au trecut în proverb („slava strămoşească pe stră-

Scanned with OKEN Scanner

moşi cinsteşte", „/eu/ voi egalitate, dar nu pentru căţei", „un bou ca toţi boii", „s-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii" ş. a. m. d.). Acrul de detaşare, seriozitatea mimată cu care scriitorul îşi urmăreşte personajele, contribuie la întărirea efectelor comice. **A.** povesteşte cu dezinvoltură păţaniile animalelor sale, atribuindu-le însuşiri umane şi mizând pe confuzia permanentă a planurilor, pe echivocul astfel creat în anumite situaţii. Autorul variază formulele arhitectonice ale bucăţilor, obţinând efecte remarcabile din adaptarea sau chiar contrazicerea stereotipiilor genului. De la principalul său model, La Fontaine, **A.** a învăţat, de pildă, manevrarea liberă a moralei, pe care uneori o plasează la începutul fabulei (*Iepurele, Ogarul şi copoiul, Mierla şi bufniţa*), sau o înlocuieşte cu formularea unor adevăruri generale sau constatări de „înţelepciune bătrânească" intercalate în chiar cursul naraţiunii (*Boul şi viţelul*), iar alteori o suprimă cu totul, mizând exclusiv pe evidenţa caracterului ilustrativ al întâmplării povestite (*Câinele izgonit, Vulpoiul predicator*). Chiar şi atunci când recurge la formula „clasică" a concluziei moralizatoare din final, **A.** ştie să varieze amănuntele punerii în pagină, în aşa fel încât cititorului să-i fie evitată impresia de monotonie: în unele cazuri morala e inclusă în cuvintele unui personaj (*Câinele şi măgarul*), alteori autorul e cel care semnalează echivalenţa planurilor animalier şi uman, „traducând" astfel semnificaţia întâmplării narate (*Şoarecele şi pisica*), sau exprimă concluzia în chiar termenii fabulei, formularea metaforică făcând-o şi mai frapantă (*Lupul moralist, Uleul şi găinile*). Aceeaşi inventivitate o dovedeşte **A.** şi atunci când este vorba de formulele introductive ale fabulelor. Începutul acestora se face de cele mai multe ori „ex abrupto", fie prin relatarea cuvintelor unui personaj (*Ursul şi vulpea, Câinele şi căţelul*), fie, mai adesea, prin prezentarea personajelor principale (*Şoarecele şi pisica, Cucul*, ş.a.) sau prin enunţarea situaţiei care va duce la desfăşurarea ulterioară a evenimentelor (*Dreptatea leului, Măgarul răsfăţat*). În unele fabule autorul se preface a circumscrie intriga pe un plan mai larg, indicând epoca sau locul unde se va petrece acţiunea, dând însă întotdeauna indicaţii extrem de generale şi de vagi, ceea ce subliniază reprezentativitatea istoriei şi extensia valabilităţii concluziilor. **A.** apelează însă şi la formule de „incipit" mai speciale: trimiterea la „surse", cu efectul de a împinge întâmplarea într-un vag temporal şi literar ce-i conferă atribute de basm (*Nebunia şi Amorul, Oglindele*), sau introducerea digresivă, în care autorul se lasă parcă în voia plăcerii de a broda pe tema dată, răsfăţându-se în detalii şi evidenţiind astfel plăcerea „spunerii" şi caracterul estetic al textului (*Toporul şi pădurea*). Autorul recreează aproape întotdeauna în fabulele sale situaţia clasică a povestirii, care presupune comunicarea cu un cerc de auditori. Această comunicare el izbuteşte s-o mimeze printr-o serie de procedee atât de firesc strecurate în texte, încât devin aproape imperceptibile. **A.** se adresează în majoritatea cazurilor direct lectorilor săi, a căror prezenţă pătrunde în text prin intermediul pronumelor şi formelor verbale de persoana a doua plural, asociate adesea într-un joc complex şi subtil celor de persoana întâi şi creând astfel solidaritatea autor-cititor, atât în procesul edificării naraţiunii, cât şi în acela al extragerii sensurilor ei morale. Nu lipsesc din text nici unele din reflexele verbale caracteristice ale povestitorului: interjecţia predicativă *iată*, adverbele cu funcţie rezumativ-conjunctivă *aşa, astfel*, explicativul *adică*. Cititorului i se instilează astfel în mod subtil felul de a gândi al autorului, în aşa fel încât concluziile dorite de acesta din urmă să-i apară drept creaţii ale propriului raţionament. Dialogul ocupă şi el un loc important în fabulele lui **A.**, luând naştere din povestire (fapt ce se reflectă în legăturile lor sintactice, prin conjuncţii şi *verba dicendi*) şi fiind destinat să dea mai multă vioiciune şi „prezenţă" unor pasaje. În alcătuirea dialogului se vădeşte priceperea autorului de a localiza fabulele prin vocabular, precum şi spiritul său de observaţie, capacitatea de a surprinde întorsăturile de frază caracteristice nu numai pentru o anumită epocă şi ţară, ci si pentru o anume mentalitate: discursul leului din *Dreptatea leului* sau cel al lui Samson în *Câinele şi căţelul* sunt exemple ilustrative în acest sens. În dialoguri, ca şi în ansamblul fabulelor, vocabularul lui **A.** e bogat, înglobând fără ostentaţie neologisme şi cuvinte învechite. Stilul are calităţile oralităţii, fară a avea şi defectele ei: natural şi vioi, evită însă orice prolixitate, ironic sau sarcastic, fără cea mai mică vulgaritate. Versul cunoaşte o evoluţie, de la primele fabule scrise într-un metru uniform şi

Scanned with OKEN Scanner

monoton, la cele din perioada de maximă putere creatoare, în care scriitorul adoptă o prozodie liberă, suplă, modificându-şi măsura stihului şi ritmul după curgerea gândului sau suita peripeţiilor evocate. În general vorbind, în fabule **A.** se dovedeşte un scriitor matur, stăpân pe spiritul de observaţie şi pe instrumentul limbajului, capabil să varieze aproape la nesfârşit posibilităţile în aparenţă atât de limitate ale speciei. De aceea creaţia lui rămâne până azi un model al fabulei româneşti, al cărui exemplu a fost fructificat de toţi urmaşii.

EDIŢII: *Eliezer şi Neftali*, Bucureşti, 1832; *Poezii*, Bucureşti, 1838; *Poezii*, Iaşi, 1842; *Suvenire şi impresii, epistole şi fabule*, Bucureşti, 1847; *Meditaţii, elegii, epistole, satire şi fabule*, Bucureşti, 1863; *Poezii*, ediţie îngrijită de V. Ghiacioiu, Craiova, 1940 (ed. II, 1944); *Opere*, vol. I, ediţie critică, note, variante şi bibliografie de I. Fischer, studiu introductiv de Silvian Iosifescu, Bucureşti, 1957; *Opere*, vol. I, ediţie îngrijită de I. Fischer, prefaţă de I. Roman, Bucureşti, 1972.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti din veacul al XIX-lea*, II, 1908 (ed. II, 1983); E. Lovinescu, *Grigore Alexandrescu*, 1910 (ed. III, 1928); O. Densusianu, *Literatura română modernă*, III, 1923 (ed. IV, 1943); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, 1962; S. Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, 1965; P. Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, 1966; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; M. Anghelescu, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, 1973; H. Bădescu, *Grigore Alexandrescu. Parada măştilor*, 1981; G. Loghin, *La Fontaine în literatura română*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, I, 1982; S. Radian, *Măştile fabulei*, 1983; L. Valmarin, *Studii de literatură română modernă şi comparată*, 1987.

G. A.

FANTAZII — Volum de poezii de Dimitrie Anghel. A apărut în primele luni ale anului 1909 la o editură prestigioasă, Editura Librăriei Socec din Bucureşti, semn că la acea dată poetul devenise într-adevăr, cum avea să spună Ion Minulescu, „un pontif al literaturii române". Este posibil ca unele poezii, precum *Moartea Narcisului*, să dateze din anii 1899-1902, când **D. A.** se găsea la Paris, dar majoritatea au fost scrise cu siguranţă în ţară, după întoarcerea din capitala Franţei. Deşi poetul a văzut marea cu mult înainte, petrecându-şi de câteva ori vacanţele franceze pe coasta Mânecii, e de presupus că cele opt poezii ce alcătuiesc ciclul „marinelor" (*Cum cântă marea, Nocturnă, Nemulţumitul, În port, Visul sepiei, Reverie, Darul valurilor* şi *Fantome*) au fost scrise în timpul cât s-a aflat la Constanţa (1906-1907), împreună cu Ion Minulescu, care îl atrage înspre simbolism prin lecturi şi traduceri în comun din Albert Samain, Henri de Régnier, Charles Guérin. Cele mai multe poezii din volum au fost publicate mai întâi în „Sămănătorul", sub nume propriu sau sub pseudonimul Ion Fulga, între anii 1906-1908, deci în perioada când Nicolae Iorga – adversar neînduplecat al simbolismului – nu se mai găsea la conducerea revistei, rămasă acum în mâinile unor prieteni ai lui **D. A.**. Având în „Sămănătorul" o publicaţie cu renume, în care putea scrie orice şi oricând dorea, poetul îşi va reduce colaborările la alte reviste, fără a le întrerupe însă cu totul. Din cele 27 de poezii originale, ce se află în sumarul cărţii, numai două au apărut în altă parte: una în „Convorbiri literare" – bătrâna publicaţie a junimiştilor – şi alta în recent înfiinţata revistă a poporaniştilor de la Iaşi, „Viaţa românească". Pe lângă poeziile originale, volumul mai cuprinde câteva traduceri din folclorul diferitelor popoare, grupate la sfârşit sub titlul „Motive populare".

De la debutul din 1905 şi până la apariţia *Fantazii*-lor s-au scurs patru ani, timp suficient pentru o înnoire a surselor de inspiraţie şi pentru o schimbare, vizibilă, a modalităţilor poetice. Autorul încearcă formule noi, de nimic prevestite înainte, sau dezvoltă ceea ce în primul volum părea nesemnificativ, poate doar o promisiune, izbutind să adauge încă un etaj, mai modern, edificiului său poetic. Rămâne în continuare un poet al tranziţiei spre simbolism, căci noua carte nu schimbă în mod esenţial locul său în istoria poeziei româneşti, dar îl consolidează, reprezentând din punct de vedere valoric o etapă superioară. O orientare puţin încercată înainte, precum aceea a poeziilor de factură parnasiană, îşi află originile în experienţe biografice şi livreşti mai îndepărtate. Poezia *Visătorul*, de exemplu, deşi a fost tipărită în 1907, se leagă în mod evident de călătoria pe care poetul a făcut-o la Roma în 1893, împreună cu Ion Păun-Pincio. *Darul valurilor* şi *Visul unui Nibelung*, publicate în acelaşi an, ne întorc înspre epoca pariziană, când **D. A.** citeşte şi traduce din versurile unor parnasieni ca Leconte de Lisle şi Jean Lahor. Toate acestea nu sunt însă decât fapte premergătoare, căci

Scanned with OKEN Scanner

parnasianismul său iese la iveală în mod clar abia în *Fantazii*, îndeosebi prin cele trei titluri deja amintite, dar şi prin versuri răzleţe din alte bucăţi. Atras de lumea antichităţii păgâne şi animat de un spirit muzeistic, nemaiîntâlnit la el până acum, poetul nu ezită să folosească un material arheologic, scriind o poezie a vestigiilor, a fragmentelor ajunse până la noi din civilizaţiile vechi. Îl preocupă credinţele uitate, cu mult anterioare creştinismului, invocă zeităţile timpurilor neguroase şi doreşte să reconstituie, ca un studios, lumea barbară a vechilor popoare germanice. Idealul său rămâne unul apollinic, cum se vede din admiraţia, exprimată, faţă de formele frumoase, sculpturale, fie ele antice sau renascentiste. Poetul împărtăşeşte – s-ar părea – doctrina „artei pentru artă", căci situează frumosul deasupra celorlalte categorii estetice şi chiar deasupra tuturor valorilor, deşi ironia ce răzbate din unele versuri semnalează fără greş o distanţare şi poate o rezervă. Sursa lirismului se găseşte în contemplarea senină a obiectelor de artă, pentru descrierea cărora angajează un întreg vocabular provenit din sfera plasticii sculpturale: marmoră, daltă, a ciopli, statuie etc. Cât priveşte prozodia, e de remarcat că, aşa cum parnasienii francezi au rămas fideli alexandrinului, **D. A.** în *Darul valurilor* şi *Visătorul* preferă versul lung românesc, fixat în secolul al XIX-lea la 14-16 silabe. Interesat de iniţiativa unor scriitori ca Al. Macedonski şi I. A. Bassarabescu de-a introduce în literatura română o nouă formă literară, numită oarecum impropriu „natură moartă", poetul îşi va încerca talentul în câteva descrieri de interior, fixându-şi atenţia de data aceasta asupra unor obiecte mărunte, banale şi uzate, din mediul domestic. Impresia că ne aflăm în faţa unui decor muzeal persistă fie pentru că lucrurile descrise poartă deja patina timpului, fie pentru că ele au fost părăsite de cei care cândva le-au folosit. Separate de oameni, nemaifăcând parte din viaţa lor prezentă, obiectele se istoricizează, devin inutile şi oarecum străine, reci. Fără a ieşi cu totul din cadrele empirismului parnasian, „naturile moarte" ale lui **D. A.** au fost influenţate – poate în egală măsură – de poezia simbolistă a lucrurilor, aşa cum se întâlneşte ea, de pildă, la Albert Samain. E de reţinut în acest sens o uşoară subiectivizare a tablourilor, căci obiectele pe care poetul le observă sunt în legătură cu sufletul său, sunt construite de fapt din senzaţiile sale. În poezia *Scrisoare*, lucrurile rămase în odaia pustie după plecarea iubitei continuă să păstreze ceva din fiinţa ei, reactualizându-i prezenţa în amintirea bărbatului. Aceeaşi linie o regăsim în *Dumineca*, poezie care este şi ea, prin unele aspecte, o „natură moartă". Salonul gol, cu pianul dezafectat, cu samovarul, cu oglinzile şi fotoliile largi, exercită un fel de magnetism asupra memoriei provocând-o să reînvie lumea mondenă ce odinioară se reunea aici. Spre deosebire de poeţii parnasieni, care descopereau frumuseţea în tăcerea lucrurilor, **D. A.** e de părere că rostul poeziei este să frângă opacitatea şi muţenia acestora şi să le facă să vorbească. Ele n-au cum să fie poetice prin ele însele şi în afara noastră, ci numai prin felul cum apar în senzaţiile noastre. Un alt fir pe care **D. A.** îl trage tot din ghemul parnasian este acela al poeziei reflexive, al poeziei îndoctrinate şi care vrea să îndoctrineze, în mod direct, folosindu-se de persuasiunea versului conceptual, sau pe ocolite, cu mijloace mai subtile. Cât a stat în capitala Franţei, poetul a avut, desigur, prilejul să cunoască aşa-zisa „poezie filosofică" reprezentată de Sully Prudhomme şi Jean Lahor şi teoretizată de Jean-Marie Guyau. Revenind la *Fantazii*, despre o singură poezie putem spune că e reflexivă în integralitatea ei: aceasta este *Imn*, cu care volumul se deschide şi căreia autorul îi atribuie un caracter de artă poetică. Meditaţia se desfăşoară aici în jurul cuvântului, al cuvântului înţeles la modul eminescian ca „veşmânt" al sentimentelor, cu precizarea, importantă, că e vorba de sentimentele omului în general, nu neapărat ale poetului. Idei filosofice, idei sociale, idei psihologice, idei literare găsim şi în alte poezii (în *Visătorul* se face aluzie la doctrina „artei pentru artă" şi la „corespondenţele" baudelaireiene), dar acestea sunt exprimate întotdeauna fugitiv, căci autorul nu agreează de fapt abstracţiunile, nu este un gânditor şi nu crede că reflecţia, trasă în versuri, poate să înnobileze creaţia poetică. Cu toate acestea, se întâmplă ca poeziile să fie întrerupte de scurte paranteze reflexive, să fie „tăiate" uneori de câte un vers noţional, să înceapă cu o cugetare ori să se încheie aforistic cu enunţarea unui adevăr general. În *Alesul*, *Fantome* şi *Călătorii*, deşi evită în mare măsură limbajul preceptual, **D. A.** rămâne totuşi pe

Scanned with OKEN Scanner

terenul liricii meditative, căci ideile n-au dispărut din aceste poezii, s-au ascuns doar, înfăşurate în alegorii mai mult sau mai puţin ambigue. Materialul alegoric, organizat uneori de o tendinţă narativă, diferă de la o poezie la alta, în sensul că acoperă mai multe registre estetice, de la fantastic şi macabru până la idilic şi feeric. Ţinând seama de această înclinaţie constantă spre alegorism şi personificare, nu e defel surprinzător că **D. A.** a scris o fabulă, *Stejarul şi vâscul*, inclusă şi ea în sumarul *Fantazii*-lor, şi că mai târziu a tradus împreună cu Şt. O. Iosif din fabulele lui La Fontaine. Între subiectivismul exacerbat al romanticilor şi impersonalitatea parnasiană, **D. A.** va alege o cale de mijloc, a simbolismului, mai potrivită felului său de a înţelege poezia şi în acord cu sensibilitatea generală a epocii. E adevărat, în unele versuri poetul aproape că lipseşte, nu-l vedem şi nu-l auzim, pare a se fi retras din lumea pe care o evocă. De obicei e însă prezent, dar şi atunci chipul său rămâne oarecum în marginea tabloului, lăsând în centrul atenţiei obiectul pe care ni-l propune. Confesiunea ce se înfiripă e repede curmată, poetul vorbeşte despre sine cu reţinere, mai mult aluziv, rareori se destăinuie, iar când o face, glasul său e surdinizat. Hipertrofia eului – defecţiune romantică prin excelenţă – i-a devenit nesuferită şi, ori de câte ori se întâmplă să scrie despre viaţa interioară, principala lui grijă este să se distanţeze întrucâtva de sine însuşi, pentru a se putea privi din afară, cu un fel de răceală şi chiar cu ironie. O asemenea dedublare se întâlneşte într-o romanţă intitulată *Ex-voto*, unde ajunge să vorbească despre sine la persoana a treia, ca despre un altul, dar şi în poeziile *Scrisoare, Omul din lună* sau *Curcubeul*. În acestea din urmă încercând să traseze o hartă a lumii sale lăuntrice, poetul se caută şi se recunoaşte în figuri dintre cele mai neaşteptate, precum aceea a unui „paznic bătrân într-un muzeu", aceea a „omului din lună" sau aceea – convenţională – a unui visător impenitent. În multe din poeziile lui, senzaţiile deţin locul esenţial. Versurile urmăresc să comunice impresiile – vizuale sau auditive – pe care poetul le-a avut în diferite momente şi împrejurări. Peisajele, obiectele, tablourile sunt ansambluri de senzaţii întorcând atenţia mai mult înspre factorul subiectiv decât înspre cel din afară. Prin compoziţia lor în spirală, prin reluări de cuvinte şi sintagme, poeziile vor să sugereze ceea ce simţurile au cunoscut anterior. Când descrie mişcarea învălmăşită şi agitată a oceanului (*Nemulţumitul*), când rememorează sunetul melodios al clopotelor, revărsat peste acoperişuri (*Ceasurile*) sau când ascultă zgomotele mării comparându-le fie cu clinchetul mărgăritarelor ciocnite, fie cu o „larmă de trompete" (*Cum cântă marea*), poetul rămâne mereu în domeniul senzorialităţii şi construieşte pe datele oferite de percepţie. Încredinţarea că versul poate să recupereze şi să salveze toate acele inefabile atingeri de sunet sau de lumină ce odată i-au impresionat simţurile nu-l părăseşte nici o clipă. O sensibilitate ca aceasta, ancorată adânc în universul senzaţiilor, îşi găseşte în pastel cea mai potrivită formă de exprimare. Deja în *Metamorfoză, Alesul* sau *Fantome*, autorul încerca să surprindă şi să sugereze, aidoma pictorilor impresionişti, „curcubeiele de culori" sau „dezmierdările luminii", dar pasteluri propriu-zise, aşa cum genul s-a constituit în literatura noastră, sunt numai două: *În port* şi *Pastel*. Atât într-unul cât şi în celălalt se vede cum **D. A.** îşi reţine întrucâtva imaginaţia, lăsând loc observaţiei care creează un tablou, înregistrează o „privelişte" sau construieşte un „decor". Ceea ce poetul aduce în plus faţă de Alecsandri sau Coşbuc sunt plăcerile rafinate ale ochiului, modelarea subiectivă a peisajului, poeziile fiind alcătuite dintr-o succesiune de reprezentări ce conduc la un efect de luminozitate şi culoare aproape neverosimil. Prea puţin „realiste" şi prea puţin „naturale", cele câteva descrieri izbutesc să definească o vizualitate atrasă cu precădere de pitoresc şi de nuanţele pastelate, aeriene, aproape excluzând cărbunele din execuţia tabloului. Dintr-un „poet al florilor", cum era îndeobşte socotit până acum, **D. A.** devine un fantezist sedus pentru totdeauna de farmecul lumilor imaginare. Deschisă cu *Visul sepiei*, continuând cu *Reverie, Paharul fermecat, Curcubeul, Metamorfoză* şi încheindu-se cu *Fantazie*, seria aceasta constituie axa principală a cărţii şi caracterizează în cel mai înalt grad arta poetului. Ceea ce vădesc toate poeziile citate este atracţia spre reverie, pe care autorul nu şi-o poate nici potoli şi nici înfrâna, deşi e conştient de ineficienţa şi sterilitatea ei în planul vieţii reale. O judecă aspru („un gând nebun îmi vine"), dar cu toate acestea se lasă în

Scanned with OKEN Scanner

voia ei ori de câte ori are prilejul. Reveria se declanşează de obicei involuntar şi oarecum accidental. E de ajuns ca poetul să se afle într-o situaţie favorabilă pentru ca ea să-şi desfacă aripile, stimulată de o senzaţie oarecare, vizuală, auditivă sau olfactivă. Fantezia creează de fiecare dată lumi incredibile, percepute de la început ca închipuiri agreabile, amuzante, dar lipsite de orice posibilitate de a deveni reale. Sunt simple invenţii ale unei predispoziţii jucăuşe. Poetul îşi uită pentru o clipă personalitatea, se leapădă temporar de ea, abandonându-se iluziilor, trăind o viaţă imaginară, râvnită, dar nu şi realizabilă. Tendinţa se cristalizează repede într-un limbaj specific, ajungând la formulări aproape fixe, de genul următor: „se făcea că", „visam pe gânduri", „visez lângă ferestre" etc. Asemenea amintirii, fantezia îl ajută să evadeze, dar nu lăsându-se absorbit în trecut, ci refugiindu-se într-un viitor ipotetic sau de-a dreptul fantasmagoric. E vorba, de fapt, de năzuinţa spre o lume armonioasă, liniştită, în care ruptura dintre eu şi realitate să fie abolită. Purtat de închipuire, poetul creează feerii acvatice, cu fiinţe fabuloase, desprinse parcă din basmele popoarelor oceanice (zâne, balene monstruoase, crabi cu armuri strălucitoare, stele de mare, noctiluci purtând lampioane) sau feerii orientale, amintind de lumea celor *O mie şi una de nopţi*, învăluită în culori mirifice, cu carete scumpe, cadâne şi lumini multicolore, miresme îmbătătoare, portice de aur şi bolţi de email. Alături de registrul feeric, reveria produce imagini uranice, după un cod romantic, dar şi dulcegării de romanţă („Să-ţi bat cu degetu-n fereşti"), asociate în una şi aceeaşi strofă. Feerice sau uranice, fanteziile sunt de obicei poezii erotice şi includ reprezentări ale feminităţii, caracterizate prin senzualitate, relaxare, fericire, eleganţă. Toate au o structură circulară, prima şi ultima strofă constituind un fel de ancadrament între limitele căruia se dezvoltă fantezia propriu-zisă. Reprezentând un pas înainte faţă de poeziile publicate în 1905 şi anunţând disponibilităţi – precum sarcasmul şi ironia – ce vor ieşi la suprafaţă în anii următori, *Fantazii* este între cărţile lui **D. A.** cea mai importantă.

EDIŢII: *Fantazii*, Bucureşti, 1909; *Poezii. Opere complete*, ediţie de C. D. Anghel, Bucureşti, 1922; *Poezii*, ediţie îngrijită, bibliografie şi prefaţă de D. Murăraşu, Bucureşti, 1946; *Poezii şi proză*, ediţie îngrijită şi note bibliografice de M. I. Dragomirescu, cuvânt înainte de V. Râpeanu, Bucureşti, 1957; *Poezii*, ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, notă asupra ediţiei şi bibliografie de M. I. Dragomirescu, Bucureşti, 1968; *Poezii şi proză*, antologie, postfaţă şi bibliografie de G. Horodincă, text stabilit de M. I. Dragomirescu, Bucureşti, 1972; *Versuri şi proză*, ediţie îngrijită şi prefaţată de E. Marinescu, Bucureşti, 1978 (ed. II, 1989); *Oglinda fermecată*, versuri şi proză, postfaţă şi bibliografie de V. Atanasiu, Bucureşti, 1983.

REFERINŢE CRITICE: N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare*, II, 1924; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, 1937; B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938; D. Murăraşu, *Istoria literaturii române*, 1940; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Ov. Papadima, *Poezie şi cunoaştere etnică*, 1944; Ş. Cioculescu, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, 1945; Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, 1966; V. Râpeanu, *Noi şi cei dinaintea noastră*, 1966; T. Vârgolici, *Dimitrie Anghel*, 1966; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; Georgeta Horodincă, *D. Anghel. Portret în evantai*, 1972; *** *D. Anghel interpretat de...*, studiu introductiv, antologie şi ediţie de M. I. Dragomirescu, 1982; Ş. Cioculescu, *Poeţi români*, 1982; D. Micu, *Modernismul românesc*, I, 1984; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, II, 1984; Adriana Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, 1985; M. I. Dragomirescu, *D. Anghel*, 1988; Gh. Grigurcu, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3-4, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1994; Gh. Perian, în „Vatra", nr. 5, 1998.

Gh. P.

FARURI, VITRINE, FOTOGRAFII — Poezii de Mircea Cărtărescu, volum de debut, apărut la Ed. Cartea Românească, Bucureşti, în 1980 şi distins în acelaşi an cu Premiul Uniunii Scriitorilor.

Volumul de debut al lui **M. C.** marchează un moment crucial în devenirea literaturii române postbelice, întrucât el deschide (chiar înaintea antologiei *Aer cu diamante*, „ieşire la rampă", programatică, a grupării din care şi autorul de faţă făcea parte) seria debuturilor poeţilor Cenaclului de luni şi – cu aceasta – intrarea „optzeciştilor" în istoria noastră literară. *Faruri, vitrine, fotografii* reuneşte atât caractere

Scanned with OKEN Scanner

premonitorii ale stilului poetic al autorului, confirmate de volumele sale ulterioare, cât şi atitudini lirice care aveau să definească programul poetic al întregii grupări. Fenomenul receptării (entuziaste, în majoritatea cronicilor vremii) este elocvent pentru reacţia orizontului de aşteptare faţă de acest nou mod – şi program – poetic; T. T. Coşovei (el însuşi membru al Cenaclului de luni şi antologat alături de Cărtărescu în *Aer cu diamante*) îl rezumă de altminteri foarte bine: „Încă de la debut, /.../ două trăsături determinante ale poeziei lui Mircea Cărtărescu au fost semnalate de critica literară: inventivitatea lexicală pe care o întâmpină cu entuziasm Nicolae Manolescu şi disponibilitatea totală a autorului pentru o «infinitate» de stiluri şi maniere. Date fiind noutatea controversată a experienţei sale, ingenuitatea nu lipsită de o anumită doză de juvenilă agresivitate, aerul ostentativ de «proaspăt vopsit» cu care erau etalate producţiile, ambele observaţii – în pofida justeţii lor – l-au implicat pe tânărul poet într-un dublu conflict: în primul rând cu statutul de mare putere poetică al lui Nichita Stănescu alături de care versurile sale au fost aşezate şi, în al doilea rând, cu ideea de originalitate – mobilitatea stilistică a lui Mircea Cărtărescu constituind pretext pentru insinuări ce nu ocoleau termenii de pastişă şi parodie". Nu-i ocoleau, pentru că tânărul poet îşi făcuse el însuşi din această manieră „icoană şi simbol", revendicându-se de la estetica unui manierism-în-postmodernitate, pe care avea să o rafineze în volumele ulterioare. În fapt, recursul la pastişă, la clişeu, la imitarea unor secvenţe literare celebre (deci, recognoscibile ca hipotexte de către cititor), toate acestea nu sunt decât un nou avatar al unui vechi filon tematic romantic: cel al limitelor limbajului, al degradării/ inautenticităţii acestuia, care periclitează astfel – ca modalitate privilegiată de expresie – aventura de cunoaştere a eului liric. Spectacular, limbajul aglomerează obiecte, într-o foame de imagini şi o vivacitate lexicală aparte; este o viziune a „universului ca spectacol – reprezentaţie mereu reînnoită, în continuă metamorfoză, căutată de o privire avidă, de spectator-participant la jocul mundan" (I. Pop). Dacă *facerea lumii* are loc prin limbaj, realitatea astfel creată este la fel de degradată ca instrumentul creaţiei însuşi; figuri precum enumeraţia, epitetul cumulativ, repetiţia umplu vidul, dar vorbesc totodată despre groaza de vid: „în timpul zăpezii, înzăpezirii.../ zăpadă mediocră, fabricată în serie, ştampilată/ pe fiecare fulg de trusturile memoriei/ aşternută ca cearceaf prostituatei pe mesele de biliard/ ale acestei existenţe de vorbe legate cu sfoară/ zăpadă iubitoare de sânge, motete, calorifere/ primeşte bara de fier în şira spinării noastre/ brodată cu nervi şi terţine, glisează pe ea/ ca o drezină electrică, un car alegoric..." (*Februarie 1978*). Aspectul de „bazar lexical" (Gh. Perian) al poemelor (cu precădere, în ciclul *Jocuri mecanice*) semnifică, deopotrivă, atât vigoarea indeniabilă a unei voci lirice cât şi neîncrederea în puterea ontogenă a limbajului poetic: „Poetul refuză orice principiu de versificaţie, desfăşurând versuri ample ce nu mai încap în pagină, se revarsă încălcând toate regulile şi îngrădirile. Cuvintele curg torenţial din vârful peniţei, în lipsa oricăror factori de inhibiţie. Poezia nu mai înseamnă distilare, decantare în căutarea esenţelor, ci o negare a disciplinei versului, o decompresiune /.../. Oroarea de convenţiile poetice, care-l va duce înspre un catharsis al emoţiilor cosmice, îl apropie de asemenea de poezia americană, mai puţin strânsă în corsetul formelor consacrate" (Gh. Perian). Tot filiaţiei romantice i s-ar putea subsuma voinţa evidentă de cuprindere exhaustivă a existenţei (confirmată, ulterior, în alte volume ale lui C., precum *Totul* sau *Levantul*), încât comparaţia propusă de E. Simion este cât se poate de potrivită: „Poemul lui Mircea Cărtărescu este o imensă burtă de balenă, el cuprinde totul şi vrea să mistuie totul: tot ceea ce ochiul prinde şi mintea imaginează. Impresia este de preaplin, de materii explozive, de amestec aiuritor de universuri şi de plăcere a spiritului de a înregistra acest vacarm de obiecte". Este, romantic, o poezie ce aspiră la atingerea viziunii prin intensificarea – cumulativă – a vederii. Importante sunt imaginile, ochiul poetic *vede* „faruri, vitrine, fotografii", el manifestă „dorinţa de a imortaliza în imagine o lume, un univers, de a transforma imaginea într-o capsulă a timpului, într-o memorie latentă, hibernală" (T. T. Coşovei). Fotografia, holograma, obiectul-fetiş sunt elementele axiale ale acestei noi realităţi – dar principala lor caracteristică este aceeaşi desacralizare; banalul cotidian se substituie mitului, tot astfel cum poezia clişeizată ia locul versului canonic, clasicizat. Este

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce se petrece, spre pildă, în noua versiune a *Georgicelor* – cel de-al patrulea ciclu al volumului, unde „țăranul vetust/ și bulversat trage apa la baie/ și-ncepe să ningă pe pielea lui carnivoră/ cu fulgi de porumb ci dă-ne doamne/ nouă pâinea noastră ca să ascundem/ în coca ei o sticlă de coniac...". Ele configurează o adevărată *terra mirabilis* inversă, „țara chanel/ acolo mânați-vă turmele/ schimbați-vă numele/ vă roadeți costumele/ vă scrieți postumele", „și nu uitați că vă vede iisus, octavian goga și sânta maria". Rapelul livresc este utilizat spre a sugera aceeași, constantă, degradare a expresiei: „sunt fericit/ călare pe gâtul copiilor mei și pe hectarul/ de lobodă prelungă asemeni/ figurii pașoptiștilor, sunt fericit./ nevastă ca să mor cu zâmbetul pe buze/ te uită cum ninge decembre, citește-mi/ ceva din marcuse". În asemenea aparent naive construcții lirice, „interferența limbajului câmpenesc cu limbajul tehnic, modern, creează disonanțe interioare, imprimând poemelor un timbru ascuțit. De asemenea, prin aceeași întrepătrundere a registrelor, apar imagini grotești, ce șochează obișnuințele de lectură ale cititorului educat la școala poeziei clasice" (Gh. Perian). O altă temă (neo)romantică a volumului este cea cosmogonică, aflată în convergență cu spectacularul viziunii. Revelatoriu este, în acest sens, primul ciclu, *Căderea*. El înscenează – în amplitudinile specifice – nu doar o cădere a subiectului în lume, ci și o cădere a increatului (reprezentat prin metafore ale larvarului, rezonant barbiene) în real. Delirul lexical („mirifică inflorescență" ori „frenezie a diviziunii", după E. Simion) și efectele eufonice sunt moneda curentă: „schelet cu mușchi de larve și piele de trireme/ ferindu-se de aștri cu scuturi de fotoni, / hanap de aur verde încovoiat de geme, / trohei mixați cu fiere în fălci de histrioni, / incendiu de coloane rostrale și de alge, / o mare, o monedă de purpură tu ești./ astralii se coboară în coamele analge/ când ies fenicopterii din horbotă de pești" (*Căderea IV*). Coborând însă în lume, subiectul se descoperă pe sine și trăiește drama inautenticității, cu o luciditate – de „jucător jucat" – căreia nu îi sunt străine lecturile postromantismului „gândirii însingurate" eminesciene. Dezmărginirea sa e o împlinire și un risc, totodată: „Sunt toate spațiile deodată/ sunt atât existența cât și toate posibilitățile/ vorbesc cu toate cuvintele/ ci mă auziți/ glăsuindu-vă prin vatelina destrămării acestii?" (*Căderea, VII*). Este ceea ce I. Pop numea „o năzuință esențială a ființei spre autenticitate, în sensul unei participări adecvate la dinamica existenței și al regăsirii de sine ca parte dintr-un tot armonic. Ceea ce atrage poemul în discursul său hipertrofic este, însă, foarte adesea, o suită de elemente luate din domeniul derizoriului, al kitsch-ului, o lume de prefabricate, de obiecte agresând umanul, amenințându-l cu reificarea. Cu cât limbajul e mai dilatat, mai opulent în aparență, cu cât «vitrinele» orașului, ca topos definitoriu, sunt mai încărcate, iar «fotografiile» surprind mai numeroase instantanee ale spectacolului cotidian, sentimentul Absenței, al fragmentării și pierderii de sine e mai acut. Unui joc al lumii ce încetează să mai fie inocent i se asociază, critic-ironic, un discurs poetic pe măsură".

EDIȚII: Faruri, vitrine, fotografii, București, 1980.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 3, 15 ianuarie 1981; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; T. T. Coșovei, *Pornind de la un vers*, 1990; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

I. B.

FASCINAȚIA — Roman de Laurențiu Fulga, apărut în 1977, la Editura „Eminescu". Exerga ce prefațează volumul detaliază, în cadențe poematice, semnificația titlului: „Fascinația iubirii/ a visului/ a justiției/ a libertății/ toate subordonate aceluiași adevăr / inefabil / pe care omul nu-l descoperă decât în sine/ mereu adormit/ ceea ce poate să însemne / și salvarea / dar și nefericirea noastră". Sinteză a temelor, motivelor și obsesiilor întâlnite în scrierile cu adevărat reprezentative de până atunci ale prozatorului: *Straniul paradis* (1942, 1975), *Alexandra și infernul* (1966), *Doamna străină* (1968), *Moartea lui Orfeu* (1970). Ampla nuvelă din 1968 poate fi identificată de altfel, integral, în substanța capitolului al doilea (textul propriu-zis al narațiunii) și în cel de-al treilea subcapitol din ultima parte a romanului (textul cu titlul *Ce paradoxală noapte de dragoste!*, conceput ca epilog liric al nuvelei). Neschimbat rămâne și numele personajului central, Luchian, transferat – cu același statut – în roman, alături de „doamna străină", necunoscuta în rochie roșie, care primește aici numele sub care i se înfățișase cititorului încă

Scanned with OKEN Scanner

din primul capitol al cărții: Maria. Celelalte personaje, în schimb, preiau numele corespunzătoare scenariului căruia îi sunt integrate: Gornescu devine *Vernescu*, Marin – *Petre Asmarandei*, Gheorghe – *Jurca M. Dumitru*, Duda – *Timotei*. Din rațiuni asemănătoare, apar unele dezvoltări sau modificări ale câtorva pasaje din nuvelă (cf. în special paginile 195-198, unde apare bătrânul zugrav de măști, personaj inexistent în nuvelă; sau p. 207 ș.u., unde portretul bivalent al fascinantei apariții de la sanatoriu dobândește conturele cerute în contextul, mai larg, al romanului; de asemenea, finalul adaptat al subcapitolului următor). Alte avataruri ale textului supus „rescrierii" denotă însă pe alocuri și o anumită grijă excesivă pentru transparență, concretizată în explicitări și detalieri de o supărătoare, uneori, redundanță stilistică (aspect caracteristic, de fapt, și celorlalte capitole, pentru care nu dispunem de versiuni intermediare). Absorbită în acest chip în roman, *Doamna străină* nu-și pierde, oricum, identitatea și interesul, nici în versiunea ei nuvelistică. Câteva mărturii ale autorului din perioada finisării *Fascinației* (toamna lui 1976) aflăm în interviul publicat de V. Rebreanu și M. Scorobete în culegerea *Cu microfonul dincoace și dincolo de Styx*, II, 1981.

Definită cu prudență de autor, într-un interviu anterior publicării, drept „carte de proză" ce adună sub același titlu „patru povestiri mari", *Fascinația* își justifică totuși statutul de roman – înscris în cele din urmă și pe foaia de titlu – atât prin modul ingenios („de natura vaselor comunicante", punctează sugestiv Dan Cristea) în care sunt articulate epic aceste ample *Capitole* ale cărții, *unu*, *doi*, *trei*, *patru*, cât și prin rigoarea *unității esențiale*, de cadru (războiul, ca principală sursă de conflicte și crispări din planul conștiințelor) și de atmosferă interioară (tensiunea existențială, exacerbată adesea până la paroxism, permițând ficțiunii să-și asume libertăți dintre cele mai puțin „canonice"), sub regimul căreia evoluează destinele câtorva personaje, mereu aceleași, în ciuda identității lor alunecoase, impuse de scenariu: Luchian și Maria, avataruri exponențiale ale conștiințelor expuse traumelor, dar și întruchipare a cuplului arhetipal, sortit pe veci căutării de sine și blagianului „dor de pereche" (numele celui dintâi – semnificația celui de-al doilea fiind accesibilă și cititorului neavizat – putând fi raportat la mitul elen al lui *Lycaon*, evocat de specialiști și ca parabolă a practicării abuzive a sacrificiilor umane); Vernescu, reprezentat constant în ipostază de factor malefic (cf. latinescul *verna* = șarlatan, impostor), jucând totodată, în geometria variabilă a triunghiului fatidic, rolul șarpelui biblic; în fine, „zugravul de măști mortuare", singurul practic nenumit, depozitar al tezaurului de mituri, credințe și ritualuri oculte al satului arhaic românesc, dar și „Marele Anonim" (poate) al prozei lui **L. F.**, „descins din zări imemoriale", cum îl vede Aurel Martin, „insinuându-se oracular dincolo de vremi, ca martor și regizor al unei lumi interioare cutreierate și de fantoma lui Hamlet, și de cea a lui Faust". De reținut de altminteri că și Mariei îi este recomandat, sibilinic, într-o notificare datorată unei mâini de asemenea anonime, drept „începutul și sfârșitul fără de care nimic nu se poate" (p. 54). Pentru ca nu mult mai încolo „icoana" aceasta ambiguă a personajului să-și încifreze suplimentar transcendența, atunci când bizarul zugrav, contabil al ursitei universale, asemuit de Maria de la prima vedere cu Dumnezeu, îi răspunde că, de fapt, îl mai cheamă *și altfel* (asumându-și deci și prima calitate): „Mihail și încă o dată Mihail" (p. 76). Dublare aparent de neînțeles, care-și dezvăluie însă numaidecât semnificația, dacă alăturăm acestui nume – asociat îndeobște căpeteniei îngerești („cel dintâi dintre îngerii păzitori", *Daniel*, X, 13), care i-a înfrânt și alungat din cer pe Satan și ceata lui de îngeri „pârâși" (*Apoc.*, XII, 7-10) – tălmăcirea corespondentului său din ebraică, *Mi Kha'El*: „Cine este ca Dumnezeu?". Cu acest statut de simbol nedecis parcurge personajul întregul roman. O poziție oarecum aparte, în schimb, dar tot în rândul „făpturilor" de prim-plan ale cărții (celelalte câteva personaje situându-se pe palierele ei inferioare) ocupă proteicul Timotei, „temătorul de Dumnezeu", cum ar putea fi aproximat onomastic, nebunul și/sau vizionarul cu multiple valențe livrești (trimițând nu atât poate, cum s-a spus, la Ion din *Năpasta* lui Caragiale, cât la teatrul lui Blaga, ori chiar, prin harul de a-și apropia fauna înaripată a pădurii unde își avea și el ascunzătoarea, la miticul Peceneaga al lui Sadoveanu), care acceptă, fabulând perfect

Scanned with OKEN Scanner

coerent, prezumția – falsă – de a-l fi ucis, cu complicitatea „zugravului", pe Luchian, pentru a-și despleti apoi personalitatea poliedrică în câteva destine oarecum distincte, care străbat integral scenariul complicat al operei, ancorând în final într-un avatar exponențial unificator și determinat moral. Aspect asupra căruia se va cuveni oricum să revenim, nu înainte de a schița însă *trama* compartimentată a romanului. Al cărui prim capitol, *unu*, înfățișează tocmai impasul și dilemele (nu numai) morale ale Mariei, tânără învățătoare dintr-un sat fără o localizare anume, al cărei soț și coleg, Luchian, abia revenit din război, fusese ucis în circumstanțe neelucidate, primul vizat drept făptaș fiind Timotei, cel „cu mințile întunecate". Ancheta între veghe și vis a Mariei (modele doar parțial valabile: Anca lui Caragiale, Vitoria lui Sadoveanu) i-l desemnează însă drept vinovat fără putință de tăgadă pe fostul coleg de arme al victimei, învățătorul Vernescu, întors de asemenea din prizonierat. Certitudine care nu-i poate reprima totuși soției vulnerate „prea nesăturatul dor de iubire" al femeii, *fascinația erosului*, care o transformă într-o Anti-Antigonă (Dan Cristea) aflată pe punctul de a-și împărți cu făptuitorul păcatul omuciderii. Singură voința destinului, ca arbitru suprem (figurat aici, se pare, de zugrav), i se opune, suprimându-l în chip nelămurit pe nelegiuitul cutezător. Trezită la realitate, Maria apare în cele din urmă decisă a renunța „la panică și la singurătate", punându-și în loc de doliu „o rochie cu flori roșii, ca de vis..."- detaliu ce pregătește evident terenul pentru avatarul următor al personajului. Capitolul *doi*, reluare – adaptată noului scenariu – a nuvelei *Doamna străină*, se petrece pe frontul de pe râul Ipel (Slovacia), în noaptea Anului Nou 1944-1945 și are ca protagonist pe locotenentul Luchian, un „lup" singuratic (cf. etimonul *lykos*, propus de M. Zaciu), asociat pe drept cuvânt figurii lui Ragaiac, din *Rusoaica*. Intrigat inițial de relatările unor subordonați în legătură cu aparițiile tulburătoare ale unei misterioase femei în roșu, de o frumusețe ieșită din comun și cu ochii incandescenți, detașați parcă „de orice realitate corporală", *noul* Luchian sfârșește la rându-i prin a ceda în fața *fascinației erosului*. Asemeni eroului lui Gib. Mihăescu, el ajunge să identifice în „năluca" dintre linii imaginea ideală, purtată statornic „sub frunte", a unei femei nicicând cunoscute. Proiecție de vis a feminității, *noua* Marie, întrupată intempestiv în strania elvețiancă de la sanatoriul unde are loc petrecerea insolit–grotescă de revelion, organizată de maiorul Vernescu, își dezvăluie însă dubla valență, nefastă, îmbrățișarea ei simbolică marcând premonitoriu opțiunile morții și adeverind astfel relația ambiguă, intuită și temută de fiecare, dar mereu refulată în subconștient, dintre Eros și Thanatos. Atacul-surpriză din zori nu-l cruță decât pe Vernescu, ale cărui demersuri insistente, dar rămase fără ecou în fața „doamnei străine", nu depășiseră de fapt atracția carnală, pentru a accede la adevărata *fascinație*. Figura Mariei revine apoi în prim–plan în capitolul *trei*, dar iarăși cu o altă determinare biografică. Lucrând ca laborantă într-o unitate secretă, producătoare de explozibile destinate mișcării de subminare a mașinii de război naziste (în care sunt implicate și alte personaje ale cărții, ce-i vor împărtăși, fiecare în felul său, soarta: Asmarandei, Jurca, Timotei – de astă dată inginer), este victima unei delațiuni, soldate cu arestarea și condamnarea la moarte. În așteptarea execuției, într-o temniță al cărei „Dumnezeu" este, evident, Vernescu, tânăra de numai douăzeci de ani își regretă neprihănirea și își inventează ursitul, visându-se într-o rochie roșie de mireasă, „numaidecât roșie", pentru a nu i-o pângări gloanțele. *Ficțiunea* pe care și-o „vede" alături este „Omul-Pasăre, Omul-Înger, Omul-Miracol", același Luchian, cu care „dialoghează" în transă, înnebunindu-și gardienii. Unică „realitate" îngăduită, *visul* devine pentru ea și o formă de luptă și sfidare (Cornel Moraru), prizoniera afirmându-și cu voce tare, în singurătatea celulei, „aprinderea și plenitudinea simțurilor" (D. Cristea), dar și opiniile despre ordinea strâmbă ori despre sadismul puterii, oroarea față de tirani, asasini și războaie, ca și idealul de liberă manifestare a ființei, iluziile ce nu pot fi ucise de călăi ori de gloanțe. Nu pregetă a-și convoca la acest *Banchet* platonian părinții, prietenii și camarazii și chiar a-și imagina o evadare, motivată subiectiv de dorința participării, alături de ficțiunea ursitului, la un concert. Monologul său febril, transpus în flux continuu, acoperă aproape integral această diviziune a cărții (excepție făcând doar primul și ultimul subcapitol,

Scanned with OKEN Scanner

aparținând naratorului, care-i consemnează în final și execuția, sfidată pentru ultima oară prin interogația adresată lui Vernescu: „Dar pentru ce, pentru ce?"). În sfârșit, în *patru*, rolul de protagonist îi este din nou rezervat lui Luchian, care, deși oficial declarat mort – avându-și, inscripționată și datată 1942, și o cruce simbolică, într-un cimitir – se întoarce dintr-un prizonierat târziu, „să-și poarte crucea până la capăt" într-un oraș „traumatizat și strangulat de frică, de suspiciune, de neputința comunicării", atmosferă concentrațională ce-i evocă lui Dan Cristea proiecțiile de „vis rău" ale lui Al. Philippide. Întâmpinat cu o floare de femeia-destin, Maria, o infirmieră ce nu mai pare a fi doar ființa plăsmuită „sub frunte", el acordă totuși întâietate datoriei morale de a preda – potrivit unui legământ în memoria prietenului erou, *medicul militar* Timotei – o mică urnă cu țărână de pe mormânt, tatălui acestuia, *profesorul* Timotei, o figură distinsă, de adevărat intelectual. Acesta este însă arestat, în urma unui denunț al fostei sale nurori (ce-și va pune ulterior și ea capăt vieții), iar fratele mai mare al eroului, *ziaristul* cu „suflet de vierme", cum este intuit de Maria, dispus să-și vândă conștiința și să devină, cum singur declară, „obedient față de toate oscilațiile istoriei", se dovedește informator plin de zel al organelor de represiune, ticluind un raport în urma căruia este întemnițat și Luchian. Anchetat de același Vernescu, acuzatul răstoarnă însă în final rolurile, rostind un veritabil rechizitoriu la adresa „sistemului care și-a închipuit că poate dura, pentru o sută, pentru o mie de ani, schimbând ideea de umanitate în ideea de turmă" (p. 461). Interferențele politicului propriu-zis, atâtea câte există, de-a lungul romanului, sunt în general neglijabile, mesajul cărții vizând de fapt instanța morală, ceea ce îi conferă un statut special, mai curând de *utopie* a veacului postbelic, bazată pe *fascinația* cvadruplă, a *iubirii*, a *visului*, a *justiției* și a *libertății*. Concluzie sugerată *à rebours* și în epilogul naratorului (subcapitolul 17), prin tabloul de o mare pregnanță a detaliului înfățișând perimetrul pătrat al curții interioare, pustii, a închisorii, străjuite de celule printre gratiile cărora, fiecare pe câte o latură, ultimii patru „pensionari", Maria, Luchian, zugravul de măști și profesorul Timotei, privesc și încearcă să înțeleagă „Ce s-a întâmplat", de fapt. Pentru ca răspunsul bătrânului „zugrav" cu „darul premonitoriu al rostirii adevărurilor" (I. Vlad) să răsune sec: „Mi-e teamă că aceasta este ora!" Adunând cu privirea tot ceea ce mai rămăsese din casta paznicilor și a anchetatorilor, ca și din însuși *timpul* peste care aceștia fuseseră cândva stăpâni, ei nu mai reușesc să distingă decât „o sumă de grămezi, cât pumnul, de praf și pulbere" (p. 470). Explorator obstinat al infernului condiției umane, metafizician și constructor mereu „între real și imaginar, între vis și trezie" (C. Ungureanu), continuând în viziune personală, modernă, tradiția eminesciană a fantasticului „convertit în meditație filosofică" (M. Zaciu), adesea în preajma modului eliadesc de a implica miticul și magia în realitate, dar deschis și experiențelor (atât de hulite, chiar prin anii *Fascinației*!) ale parapsihologiei (cf. diversele probe de telegnozie sau, mai ales, „dialogul" Luchian – Maria din subcapitolul 11 al ultimei diviziuni), în fine, rătăcit nu o dată în „pădurea de simboluri" a propriei, stufoase, alcătuiri, **L. F.** rămâne (și) prin acest roman – cum s-a mai spus, de altfel – scriitorul care se cere, mereu, redescoperit. Ori măcar recitit.

EDIȚII: *Fascinația*. Roman, București, 1977.

REFERINȚE CRITICE: Grupajul *Trei opinii despre...*, din „România literară", nr. 28, 1978, având ca autori pe L. Petrescu, P. Marcea (cf. și *Varietăți literare*, Craiova, 1982) și Z. Sângeorzan (cf. și *Conversații critice*, Cluj-Napoca, 1980); M. Zaciu, *Alte lecturi și alte zile*, București, 1978; D. Cristea, *Faptul de a scrie*, București, 1980; F. Băileșteanu, *Refracții*, București, 1980; A. Martin, *Paranteze*, București, 1981; I. Vlad, *Lectura romanului*, Cluj-Napoca, 1983; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, București, 1985; Al. Piru, *Discursul critic*, București, 1987; Ov. Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, Craiova, 1988; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, București, 1989; *Dicționarul scriitorilor români*, II, București, 1998.

L. B.

FĂT–FRUMOS DIN LACRIMĂ — Basm de Mihai Eminescu; „redactat" la Viena, „într-o atmosferă destul de neprielnică concentrării și elaborării" (Perpessicius), *Făt–Frumos din lacrimă* este publicat în „Convorbiri literare" (IV, 17, 1 noiembrie și IV, 18, 15 noiembrie), în anul 1870, fără a lăsa vreo „urmă în manuscrise", cum arăta același Perpessicius.

Primul din seria de basme realizată de poet, *Făt–Frumos din lacrimă* reprezintă întâia scriere în proză semnată de **E.** Așa cum, pe bunădreptate, remarcă George Muntean, *Făt–*

Scanned with OKEN Scanner

Frumos din lacrimă „anticipa tot ce a înfăptuit poetul pe acest tărâm al creației sale". Basmul este recreat, se poate spune, integral de **E.**, din combinarea a trei tipuri distincte, regăsibile în catalogul internațional al lui Aarne–Thompson sub numerele 313-314 și 400. Pe de altă parte, poetul urmează, într-un plan mai profund, modelele populare de la care a pornit. Că el a avut în mod cert în față niște variante populare, chiar dacă în legătură cu ele nu găsim nici o precizare în manuscrise, nu încape nici o îndoială. *Sfat frumos crescut din lacrimă* (Teofil Teaha, *Graiul din Valea Crișului Negru*, 1961, p. 187-190) poate și nu poate fi socotit un prototip, întrucât nu este exclusă posibilitatea ca basmul eminescian să se fi folclorizat ulterior. Asemănările dintre presupusul model popular și *Făt–Frumos din lacrimă* sunt oricum foarte mari (vezi Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, E. P. L., 1965, p. 129-130), de la episodul nașterii eroului până la „învingerea" Pădurarului, respectiv a Genarului „cu ajutorul calului cu șapte inimi" (Ibid). Semnificativ este faptul că **E.**, chiar și atunci când își ia libertatea de a opera modificări în interiorul schemei epice tradiționale, nu se îndepărtează niciodată decisiv, cum ar fi zis Slavici, de „gândirea poporului român", dovedind o cunoaștere extraordinară a spiritului creației populare, păstrând nealterate „esența și semnificația" basmului popular. Respectând structurile și inclusiv strategiile narative ale acestuia precum și contururile tipologice cele mai relevante, tehnica dialogurilor, **E.** își îngăduie să le dea adeseori o tentă romantică (Eugen Simion). Invenția eminesciană vizează însă mai puternic alte dimensiuni ale discursului caracteristic basmului, precum crearea unui cadru al naturii fabulos–feeric, punctat de tablouri de o „măreție" și o „frumusețe" fascinante, creionarea unor portrete de o tulburătoare expresivitate, așa cum nu sunt de găsit în basmul folcloric, în sfârșit, folosirea masivă a descrierii, mai puțin caracteristică modelului popular. Sunt utilizate peste tot epitetele și metaforele încărcate poetic, ceea ce dă pregnanță stilului. În basmul popular, dimpotrivă, economia de mijloace stilistice reprezintă o trăsătură esențială. Accentul se pune acolo pe ritmul narațiunii, pe derularea acțiunii, pe succesiunea episoadelor. Oricum „pecetea" eminesciană, detectabilă pretutindeni, îmbogățește enorm basmul în ordine estetică și literară, îl înfrumusețează până la sublim. În basmul popular, performerul e interesat precumpănitor de realizarea altor funcții, cum ar fi cea de inițiere ori cea modelatoare, de exemplu. **E.** respectă, pe de altă parte, paradigmele modelului popular. *Făt–Frumos din lacrimă* debutează, astfel, printr-o formulă inițială apropiată de cea stereotip–folclorică, dar cu accente meditative pronunțate și cu o mai limpede plasare în temporal: „În vremea veche trăia un împărat întunecat și gânditor ca miază–noaptea și avea o împărăteasa tânără și zâmbitoare ca miezul luminos al zilei". Aflat de cincizeci de ani în război cu vecinul său, împăratul e trist că nu are „cui să lase moștenirea urei lui". Din lacrima Maicei durerilor, împărăteasa purcede „îngreunată", iar după nouă luni se naște dintr-o asemenea întâmplare miraculoasă un „ficior alb ca spuma laptelui cu părul bălai ca razele lunei". El este Făt–Frumos din lacrimă, care, crescând „într-o lună cât alții într-un an", pornește curând în „lumea largă și în toiul lui de voinic" să se lupte cu „oștile împăratului care îl dușmănea pe tată-său". Calea spre curtea împăratului vecin e un veritabil drum al inițierii în tainele lumii. **E.** reține datele esențiale ale portretului folcloric, dar le colorează romantic. De aceea, Făt–Frumos este „generos, viteaz, inteligent, statornic în dragoste dar și, pe de altă parte, melancolic, sensibil față de natură" (Eugen Simion). Ajunge la palatul din împărăția vecină, dar împăratul cel bătrân murise. Devine frate de cruce cu urmașul lui și se leagă să-i scape împărăția de Muma–Pădurilor. O face cu ajutorul fetei acesteia, care îi va deveni, în cele din urmă, mireasă. Peripețiile nu se sfârșesc însă, căci Făt–Frumos merge să o răpească, pentru fratele său de cruce, pe fata Genarului, personaj ce „nu aparține tipologiei populare", ci „pare mai degrabă o ficțiune a naratorului" (Eugen Simion), dar care, e de adăugat, nu se îndepărtează, totuși, sensibil de viziunea și caracterologia de tip folcloric. După întâmplări numeroase, Făt–Frumos ajunge la casa împăratului, adică a fratelui său de cruce. Urmează două nunți: a împărtului cu fata Genarului și a lui Făt–Frumos cu Ileana împărăteasa. Cât despre nunta lui Făt–Frumos, ea a fost „mândră și frumoasă cum n-a mai fost

Scanned with OKEN Scanner

alta pe fața pământului". Formula finală e în spiritul celei populare, dar cu ușoare inserții tipic eminesciene, care abstractizează și dau adâncime filosofică enunțurilor: „Și-au trăit apoi în pace și în liniște ani mulți și fericiți, iar dac-ar fi adevărat ce zice lumea, că pentru feții-frumoși vremea nu vremuiește, apoi poate c-or fi trăind și astăzi". *Făt-Frumos din lacrimă* este o operă ce, pornind de la modelul popular, căruia-i păstrează nealterate articulațiile epice, rămâne, în același timp, profund eminesciană. Căci, așa cum notează Eugen Simion (Proza lui Eminescu, București, E. P. L., 1964, p. 197), „Redactarea îngrijită a basmului, stilizarea și completatrea fabulosului folcloric îi conferă atributele unei lucrări rotunde, originală prin fantezia și modul îndrăzneț de a introduce, pornind de la structura motivului popular, metafore și viziuni proprii lui Eminescu".

EDIȚII: *Proză și versuri*, Iași, 1890; *Opere complete*, I, *Literatura populară. Scrieri inedite* (sub îngrijirea lui Ilarie Chendi și a lui Nerva Hodoș), București, 1902; *Povestiri*, cu un studiu de E. Lovinescu, București, f. a.; *Scrieri literare*, comentate de D. Murărașu, Craiova, f. a.; *Opere*, ed. îngrijită de profesor Ion Crețu, București, 1938-1939; *Proză literară*, ed. îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, cu un studiu introductiv de Eugen Simion; *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, ed. critică îngrijită și prefață de Perpessicius, București, 1963; *Opere alese*, III, București, 1965; *Basme și poeme originale de inspirație folclorică*, f. a.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Eros și Daimonion*, în R. F. R., 1 iulie 1939; E. Simion, *Proza lui Eminescu*, 1964; I. Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, 1965; Ioana Bot, în „Anuarul Arhivei de Folclor", XII-XIV, 1991-1993; C. Cubleșan, *Luceafărul și alte comentarii eminesciene*, 1998.

I. Ș.

FÂNTÂNA BLANDUZIEI — Piesă în trei acte în versuri de Vasile Alecsandri. Scrisă în anul 1883, piesa a fost publicată în anul următor în „Convorbiri literare", în trei numere consecutive, inclusă în același an în volumul al X-lea al ediției *Opere complete* (vol. V. *Teatru*), apărută la Socec, și, tot în 1884, la 22 martie, a avut loc și premiera.

Reiterând geneza piesei, istoria literară a căutat nu o dată să stabilească analogii biografice și spirituale, un acord de destin al poetului de la Mircești, fire senină, iubitor de viață retrasă dar căruia nu-i era străin îndemnul *carpe diem*, cu Horațiu, pe care **A.** îl (re)descoperă prin lecturi, impresionat. E o întâlnire benefică, deoarece, cum afirmă poetul: „El m-au mângâiet, m-au fermecat, m-au scăpat de descurajare și m-au pus la lucru... Lui i se cuvine să consacru cele dintâi roduri ale anului în care intrasem și dar am compus, în timp de două luni necurmate, comedia antică *Fântâna Blanduziei*. Horațiu figurează în acea piesă, având rolul principal. Nimerit-am a desina un portret asemănător? Acest succes literar ar fi realizarea celei mai mari ambiții a mele ca poet. Mai multe persoane competente, precum Maiorescu, fratele meu, Ion Ghica etc., m-au asigurat că această operă dramatică este cea mai perfectă din repertoriul meu". Scriind-o, afirmă George Călinescu, „**A.** a crezut că scrie drama sa" sau, după G. C. Nicolescu, bazat pe mărturiile unor Hasdeu, Odobescu, Ollănescu, „Horațiu este, de fapt, **A.**". La un an de la terminarea piesei, poetul român era încă sub impresia celui latin: „Ce adorabilă filosofie am scos din scrierile lui !... Câtă recunoștință îi datoresc!..." Tip de dramă clasică, „triumful clasicismului asupra romantismului în opera lui **A.**", după opinia lui Șerban Cioculescu, din punctul de vedere al tensiunii dramatice piesa pune în evidență un conflict erotic principal, iubirea lui Horațiu, ajuns la vârsta senectuții, pentru tânăra sclavă Getta a cărei nobilă origine dacă marchează, poate, o prelungire a ideii gintei latine care nu de mult asimilase și lumea dacică; de asemeni, un conflict social în relație directă cu cel dintâi și soluționat de acesta. E. Lovinescu formula o altă părere când scria că „cea mai izbutită lucrare dramatică a lui **V. A.**" nu ar fi „o tragedie sau chiar o piesă de teatru, întrucât resemnarea eludează conflictul dramatic". Fântâna Blanduziei care „îndeamnă la răcoare" și la poezie pe poetul ce „minuni improvizând" adastă adesea la izvoarele ei și pe care el a cântat-o în Cartea a treia de *Ode*, XIII (Fons Bandusiae), stă în centrul acțiunii dramatice, ca loc de întâlnire și despărțire a personajelor. Aici are loc prima întâlnire a celor doi tineri, Getta și Gallus, și tot aici Horațiu, tulburat de apariția fetei, se simte pătruns de un sentiment tânăr, uitat, dar repede cenzurat de luciditatea care-i dictează că șansa sa este aceea a poetului admirat și iubit, și mai puțin a omului: „Poetu-n veci e tânăr când omu-mbătrânește/ Și geniul, nu fruntea încântă și răpește". Nostalgia

Scanned with OKEN Scanner

tinereții este motivul pentru care își îndreaptă atenția mai mult spre natura din jur care-l îmbie și-l inspiră, întocmai ca și pe poetul român. Acesta este de fapt și motivul principal al retragerii sale din viața publică a Romei și numai în al doilea rând cel bănuit de Mecena, anume ca reacție la refuzul lui August de a anula exilul lui Ovidiu și de a-l readuce la Roma. Cerând-o pe Getta stăpânului ei Scaur, ca urmare a unui fel de pariu ce avea drept miză talentul lui Horațiu, **A.** celebrează momentul de triumf al poeziei asupra agresiunii și stupidității. Pe de altă parte, creează prilejul de a pune în valoare sentimentele fetei pentru salvatorul ei, Getta prețuind în Horațiu „cât e de bun și nobil, măreț, îndurător", nutrindu-i „recunoștință vie", în contrast cu sentimentele acestuia. Suferința lui („Poet sunt, și poetul nu e scutit de chin, / De tot ce-i omenire nimic nu-i e străin") se arată a fi până la urmă neautentică, aparținând unui suflet netragic, hrănit din splendorile și nu din durerile vieții. El nu are pasiunea romantică a lui Tasso din drama lui Goethe *Torquato Tasso*, la care conflictul atinge registre grave, tragice, ci este mai mult victima propriei închipuiri. Aflând că Getta îl iubește pe notarul său Gallus, tot un sclav ca și ea, Horațiu este pentru un moment orbit de gelozie, dar găsirea de către cei doi a manuscrisului *Artei poetice*, pierdut în împrejurimile fântânii, are darul de a-l transforma într-atât încât se decide să-i elibereze pe cei doi. Lui îi rămâne în schimb gloria poetică și șansa salvării lui Ovidiu („Din bunurile vieții cu tine mă aleg./ O! glorie, Horațiu nu va pieri întreg !"). Interesant este că piesa a fost simțită mai mult ca o comedie decât ca o dramă („O comedie melancolică" după G. Călinescu, sau „o comedie a iubirii crepusculare", după Al. Piru), avându-se în vedere natura optimistă a lui **A.**, structura sa funciarmente netragică și concepția umanist-clasicistă care animă întregul („o concepție umanistă, clasică. Viața formează izvorul necesar al artei, dar la rândul ei arta înnobilează viața, face pe om mai sensibil și mai bun", scria Al. Piru). Critica a mai apreciat-o drept capodoperă a teatrului lui **A.**, chiar a întregii creații a scriitorului și a privit-o din nou ca un reflex autobiografic, „un autoportret pe dimensiuni ideale, o autocontemplare" (Elvira Sorohan). Tipologic, piesa ar putea fi încadrată în ceea ce se numește *Künstlerdrama* sau *Seelendrama* (dramă a poetului, a psihologiei artistului) al cărei model în literatura universală trece piesa lui Goethe, amintită mai sus, care datează de la 1789. Afinitățile cu această operă dramatică nu sunt lipsite de interes, explicabile prin evoluția celor doi poeți de la romantic spre clasic, spre un clasicism ce vehiculează conflicte și o tipologie asemănătoare. Portretul lui Tasso, admirabil construit la începutul actului I, va face epocă, devenind modelul ideal pentru întreaga Europă romantică și postromantică al portretului poetului de geniu. Un reflex se constată la **A.**, la care Horațiu este același poet inspirat care privește dincolo de concret, percepe armonia spiritului și o descoperă pe aceea a naturii ce-i revelă o lume estetică. În clipa în care eroul goethean nu mai înțelege lumea din punctul central al fanteziei creatoare, acolo unde se refuză puterea transformatoare a poeziei, existența sa va fi suspendată și distrusă. El redobândește sentimentul valorii numai după ce această lume va fi reintrodusă în imperiul fanteziei. Ca și Tasso, Horațiu al lui **A.** este același *poeta in extremis* care, nemaiținând seama de limitele inexorabile impuse de legea timpului, dă înclinației sale erotice o semnificație, iar refuzul traduce nimic altceva decât victoria vieții asupra poeziei. În ambele cazuri rămâne poezia, pentru Horațiu ca o consolare resemnată și senină, pentru cazul mai complicat al lui Tasso ca o formă de reprezentare a umanității, dar nu singura, pentru că trebuie să-și asocieze adevărata rațiune a lumii. Antinomia genialitate-umanitate face din el un mare caracter tragic.

EDIȚII: *Opere complete*, vol V *Teatru*, București, 1884; *Teatru*, vol I-II. Prefață de Ilarie Chendi, București, 1904; *Fântâna Blanduziei*. Prefață de E. Lovinescu, București, 1928; *Teatru*. Ediție îngrijită, note și bibliografie de G. Pienescu. Prefață de C. Ciopraga, București, 1968; *Teatru*. Ed. a II-a, ediție critică de G. Pienescu. Prefață și tabel cronologic de Al. Piru, București, 1973, 2 vol.; *Opere*, vol. VII *Teatru*. Text îngrijit și stabilit, note și comentarii de Georgeta Rădulescu-Dulgheru. Indice și glosar de Gheorghe Chivu, București, 1981; *Drame*. Postfață și bibliografie de Elvira Sorohan, București, 1980; *Teatru*. Prefață, tabel cronologic și aprecieri critice de Pompiliu Marcea, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Critice*, III, 1928; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, Ed. a doua revăzută, 1965; Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, 1978; Emil

Scanned with OKEN Scanner

Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, 1979; M. Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, 1980; *Studii și articole despre opera lui Vasile Alecsandri*. Ed. îngrijită, prefațată și bibliografie de C. Ciuchindel, 1980; Al. Piru, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991.

V. V.

FÂNTÂNA SOMNAMBULĂ — Volum de versuri de Adrian Păunescu, tipărit în 1968, la Editura pentru literatură din București. Este a treia sa carte de poeme, după *Ultrasentimente* (1965) și *Mieii primi* (1966). Cuprinde nouă cicluri: *Fântâna somnambulă*, *Culisele oglinzii*, *Vaccin*, *Nume de familie*, *Piramidele*, *Convalescența lui Iov*, *Cina cea de taină*, *Iluzia unei insule*, *Duhovnicul*.

În scrisul lui **A. P.**, acest volum este reprezentativ în egală măsură pentru calitățile, adesea ieșite din comun, care l-au impus pe poet în cadrul generației din deceniul al șaptelea, și pentru nu puținele sale defecte, derivând din neobișnuita facilitate cu care își compune discursul liric. „Bucuria unei creații fără dificultăți", despre care s-a vorbit (Mircea Martin), sau „nerăbdarea trăirii totale" (L. Raicu) se impun pe mari suprafețe ale poemelor, dând, pe de o parte, senzația de firesc și de libertate deplină a imaginației, a asocierii cuvintelor în imagini nu o dată îndrăznețe și noi, pline de energia tânără a întâmpinării lumii; pe de altă parte însă, ea este și abandon insuficient supravegheat în voia unei adevărate bulimii verbale, încurajate de tiparele, destul de laxe aici, ale versificației clasice, cu numeroase licențe de ritm și rimă, și care sunt umplute, adesea în grabă, de sonoritatea cuvântului invadator, fără o preocupare vizibilă pentru construcție. De aici, trimiterea care s-a putut face la un Ion Minulescu (Gh. Grigurcu spune, călinescian, că **A. P.** „ar putea fi socotit un Minulescu devenit abisal"). Această energie debordantă care-și cere mereu expresia imediată participă și la structura de profunzime a viziunii poetului, la ceea ce, în limbaj tematist, s-ar numi „obsesia modelatoare" a operei. Căci universul imaginar al lui **A. P.** se construiește aici pe o stare de tensiune permanentă dintre impulsul vital grăbit să se afirme și inerția trupului greoi, a cărnii opace și lenește, a simțurilor amorțite: variantă personală (cu model, totuși, arghezian) a „luptei cu inerția", care a apărut și va mai apărea, în alte cărți, în formulări mai explicite și mai apropiate sursei imediate, care este Nicolae Labiș. Forța expresivă a multor pagini din volumul deja destul de gros, anunțând masivitatea celor ce vor veni în deceniul opt și nouă, emană tocmai din această regiune conflictuală a eului liric. Într-o primă instanță, el afișează o extremă disponibilitate a comunicării, o voință „imperialistă" de cuprindere și asimilare a lumii și de dăruire, într-o viziune hiperbolică ce redimensionează „expresionist" perspectiva asupra realului, dar și a propriului portret de personaj prezent mereu în centrul scenei, în proiecții narcisiste mărturisite ca atare: „Narcis mie însumi îmi apar". Încă poemul cu care se deschide cartea (*Râu*) schițează o natură duală, angelic-demonică, gata să se ofere cu un fel de frenezie a simțurilor drept hrană și jertfă celorlalți: „Păscut să fiu, zdrobit să fiu de voi, / ca podul unui râu primordial/ când trece îngerul călare pe un demon/ domnule călăreț, domnule cal". Căci substanța subiectului stă sub semnul elementarului tulbure („necunoscuta mea, bolnavă energie", „ființa mea întreagă, fântână somnambulă"), al latențelor germinative și al pornirilor obscure, greu de controlat rațional, care iau chiar, cum s-a observat de către comentatori, înfățișări monstruoase. O senzualitate ambiguă caracterizează reprezentările eului și ale lumii căreia i se predă; contactul intim cu materia devine deopotrivă voluptuos și terifiant: într-o *Toamnă oceanică*, oceanul se „mută" în obiecte și ființe, altundeva se imaginează un circ subteran, se intră „în petrolul unui felinar", „Marele Orb" blagian „ne va ocupa", un *Laocoon* este dominat de „marele vierme, vechiul meu prieten/ obsesia, teroarea mea", tăierea taurilor amenință întreg universul cu o „frigiditate lungă", într-un poem în care „fântânile castrate ale pământului mugesc"; până și gândul „viu și singur și pur și fără moarte... își depune-n tine icre și groșii lapți", convețuirea sufletului cu trupul este „cel mai mare incest", „un ochi mascul și altul femelă fac pereche/ și craniul e un pântec unde se prinde rod", însuși Isus Hristos este „sexul lui Dumnezeu", iar poemul intitulat *Poftă* vorbește chiar despre o „erecție divină"... Gesticulația dăruirii de sine capătă accente a ceea ce s-a putut numi „un masochism cosmic" (Gh. Grigurcu), precum în poezia *Resturi*, unde

Scanned with OKEN Scanner

citim: „Iar din ce-mi mai rămâne, plâng sub morile lumii, / iar din ce-mi mai rămâne pot să cad în genunchi, / iar din ce-mi mai rămâne pot oricând să devin/ pentru decapitarea mea trunchi"; în altă parte, *Singurătatea finală* se traduce în imaginea unei lente automutilări, până la sinucidere: „cu toată puterea schimbată în scârbă, în jale, / să-ți tai beregata, genunchii, arterele, lobii pe rând"; trecută în registrul sacrului, tema ia înfățișarea unei „cine de taină" aproape grotești, în care „eliberarea de sânge și de carne" ca etapă a procesului de spiritualizare apare exprimată într-un îndemn ca acesta: „Luați și mâncați și hăpăiți mereu, /.../ Această pâine este trupul întreg al meu". Reveriei unei geometrizări și esențializări a lumii, tematizată în figura simbolică a *piramidei* (v. ciclul *Piramidele*) i-ar reveni, în acest context, rolul de contrapondere a agitației vitaliste spectaculare a eului: un discurs liric slab articulat face însă ca el să rămână destul de confuz, cu o scăzută pregnanță ideatică și un relief plastic insuficient cristalizat. În schimb, se impune cu o forță expresivă majoră (îndeosebi în ciclul *Convalescența lui Iov*, cel mai convingător, sub raport artistic, din volum) obsesia negativă a devitalizării, a inerției și stagnării, contrariul lor fiind ceea ce poetul numește *îndurerarea*, – probă a capacității de a recepta mișcarea universală și de a reacționa la ea cu o anumită energie, precum și suferință a spiritualizării ființei care-și conștientizează astfel condiția: „Ce gros sunt îmbrăcat, se simțuri groase, /ce piele groasă, ce urechi rudimentare, /și ce ochi groși, ce limbă trândăvită, / ce neîndurerare!". De aici, apelul patetic la o nouă naștere, menită să „înfrăgezească" ființa, făcând-o permeabilă la „misterul lumii": „Și-apoi redă-mă lumii, înfrăgezit și gol, culori și zgomote și ace asupra mea să se răstoarne, / fă-mă să pot pricepe pentru voi toți misterul lumii, îndurerează, mamă, din nou această carne." Suferința biblicului Iov nu va fi, în logica acestei viziuni, cea tradițională, provocată de sfâșierile cărnii, ci, oarecum paradoxal, una a cicatrizării lor, a unei „convalescențe" ducând spre vindecare, deci către un echilibru al ființei echivalat cu stagnarea și insensibilitatea; în plus, perspectiva se complică și prin componenta „narcisistă" specifică reprezentărilor eului la **A. P.**: aflat în pragul vindecării, personajul părăsește centrul scenei, încetează să mai iasă în evidență, pierde relația privilegiată cu divinitatea, nu mai este o „excepție": „eram excepție, eram dumnezeiesc", „Înnebunesc de dorul durerii ce-mi dădea, orb lucrător fusesem la rana mea divină, / acum strănut și cucăi, mă plictisesc și susur, pe cicatrice muște, țânțari încep să vină". **A. P.** excelează și aici în registrul de reprezentări ale corporalității greoaie și substanței opace, putride, suportând deformări care-o fac monstruoasă; un exemplu poate fi poemul *Iov era plin de guri*: „Blestem a fost să aibă pecingine de guri/ deschise-n toate ale cărnii trâmbe, / scârboase guri, cleioase, ca parapete strâmbe/ cu care strigi, invoci, stropești, înjuri". Sau, din același ciclu, *Șarpele cu cap de Iov*, perfect integrat tematicii suferinței provocate de „marea lipsă" a energiei vitale, în cazul de față a otrăvii ucigașe: „Cum să mori când nu-i otravă nicăieri în Univers?/ Stea de stea suferă astăzi de absența ei grozavă, / cucăie leșia moartă, în bălți lâncede și verzi, / din vulcani salivă sare, ca din guri, în loc de lavă". Blocarea comunicării – tot atât de gravă pentru un poet care are o vitală nevoie de auditoriu, în ipostaza sa de „tribun" – este citită în același sistem de referință simbolică, obstacolul fiind, iarăși, corporalitatea opacă la mesajele spiritului: „N-am cui vorbi, urechi în urechi sunt vârâte, / și cranii în cranii concentrică horă desfac"... În asemenea poeme se prelungește fertil un filon arghezian, detectabil atât la nivelul remarcabilelor capacități de materializare a viziunii, cât și la unul tematic, cel al tânjirii după spiritualitate, al dorului tensionat de divinitate, care a fost și al Psalmistului: „De dorul cui cresc, Doamne, de douăzeci de ani, / decât de dorul tău, care mă pustiește?/ Atâtea unghii au pornit spre tine să te zgârie, / atâtea plete să te lege mi-au crescut pe creștet.// Cu pielea ți-aș fi dat ocol să te îmbrac"... Încă de pe acum, **A. P.** se arată a fi, cum s-a spus, un „poet de antologie", adică unul care obligă, datorită marilor inegalități valorice ale scrisului său, la o atentă și severă selecție. Momentele de vârf și depresiunile grave ale reliefului liric își împart aproape egal suprafețele în cele aproape două sute cincizeci de pagini de versuri.

EDIȚII: *Fântâna somnambulă*, București, 1968; *Viață de excepții*, București, 1971; *Poezii de până azi*, București, Prefață de Eugen Barbu, postfață de Șerban Cioculescu, București, 1978.

REFERINȚE CRITICE: M. Martin, *Generație și creație*,

Scanned with OKEN Scanner

1969; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; I. Pop, *Poezia unei generaţii*, 1973; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; M. Niţescu, *Poeţi contemporani*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986.

I. P.

FECIOARA ÎN ALB — Ciclu de douăzeci de poezii de Ştefan Petică, fără titluri, doar numerotate, apărut pentru prima dată ca atare în volumul *Fecioara în alb. Când vioarele tăcură, Moartea visurilor. Poeme*, Bucureşti, 1902. O parte dintre poezii, grupate în trei serii (precedate fiecare de câte un moto din Dante, Ugo Foscolo şi Lord Tennyson) şi purtând titlul *La creatura di bianco vestita*, au apărut mai întâi în revista „România junâ", 1900, nr. 223, 224 şi 225. Alte trei se tipăriseră (cu titlurile *Serenada*, *Hymn profan* şi *Curtezana*) în „Literatorul", 1899, nr. 2, 3 şi 4. Numărul şi ordinea poeziilor din volum nu coincid cu cele din periodice (de altfel poezia cu numărul VIII din „România junâ" va intra ulterior în ciclul *Când vioarele tăcură*, iar cele cu numerele XIX şi XX apar numai în volum). Între versiunile din revistă şi cele din volum nu sunt, în general, diferenţe semnificative (doar poeziei III i se adaugă o nouă, ultimă, strofă). Poezia cu numărul VIII a cunoscut mai multe versiuni, dintre care două s-au păstrat integral în manuscrisele BAR 1658 şi 1659.

„În volumul de poeme *Fecioara în alb* (1902), pentru prima dată tendinţele incidentale spre modernism din poezia anterioară sunt ridicate la rang de sistem şi încorporate într-un tot organic, volumul constituind cea dintâi manifestare autentică a simbolismului românesc exprimat deja în liniile lui cele mai specifice" (E. Molcuţ). Ciclurile din care este alcătuit volumul se înlănţuie într-un flux poematic continuu, care creează o atmosferă şi o lume imaginară cu trăsături puternic personalizate, inconfundabile, fiind fiecare bazat pe câteva metafore dominante. *Fecioara în alb* e ciclul virginităţii şi al iubirii, aflat sub semnul limpezimilor renascentiste (Petrarca, Botticelli, Rafael), dar – şi faptul este semnificativ – şi sub al sumbrei prevestiri implicate, în povestea lui Tristan şi a Isoldei. Încă de la început, poetul creează pentru expresia sentimentului său de iubire un cadru monahal, sugerând puritatea şi renunţarea (I), dar şi suferinţa şi zbuciumul neîmplinirii destinului firesc (XI). Femeia e fecioara ideală („tragicele Magdalene", la imaginea cărora, în poezia V, se asociază culorile roşu şi negru – spre deosebire de albul lilial ce domină în general ciclul – numesc doar o ispită trecătoare şi servesc drept termen de contrast imaginii dominante), dreaptă şi mlădie ca un crin sau „ca o coloană de lumină" (XIV), albă, blândă, caldă şi sfântă ca o rugăciune (VI), suavă şi intangibilă ca o floare exotică (XV) sau ca visul unui artist (XV, XIX). Ea este, mai mult decât o fiinţă reală – chiar idealizată prin dragoste – , creaţie a imaginaţiei, „vedenie" (XIII) evanescentă, subtil parfum al sentimentului, şi nu poate fi „cuprinsă" decât prin harul cuvântului în poezie. Poetul se vede pe sine ca fiinţă torturată şi nedecisă, împovărat de greutatea viselor şi a sentimentelor, mereu în „lungă aşteptare" (IV), „singuratic" (passim), chinuit de „tragicul orgoliu" (VII), „pribegind" (XVIII), „Năltând privirea-ntunecată/ De trist şi dornic pelerin" (XIX). Textul purtând numărul IX (poate o prefigurare sau o sinteză poetică a tragediei *Solii păcii*), în formă concentrat baladescă, consfinţeşte jertfa dragostei pe altarul viselor vagi, dar cu atât mai irepresibil atrăgătoare. Dominat de imaginile florale, de culoarea albă şi de gestul braţelor ridicate în implorare, ciclul exprimă în cele din urmă drama aspiraţiei nesatisfăcute, pe care *Când vioarele tăcură* o va transforma în condiţie a creaţiei. Cadrul imaginat de poet e de obicei unul blând, „umbra lină", „noaptea clară" (XX), „iese luna din boschet" (XIV), „la ţărm de ape liniştite"(IV), dar poate, din nou ca termen de contrast, să evoce şi „măreaţa boltă purpurie" sau „un cer de veche tragedie" (X). Mişcările personajelor sau ale elementelor de decor alternează între înălţare şi cădere sau sugerează „pierderea" în depărtare (XIX, XX), estomparea figurilor, ca şi aceea a culorilor şi sunetelor. În această atmosferă de penumbră şi contururi iluzorii, cântul însuşi al poetului are o finalitate incertă: „E oare imnul de-ngropare/ A fericirilor sfârşite, / Sau e durerea viitoare/ Căzând pe visuri chinuite?" (XIX). Foarte unitar la nivelul tematicii, atmosferei, sensului şi vocabularului poetic, ciclul *Fecioara în alb*

Scanned with OKEN Scanner

e, în schimb, variat în ceea ce privește construcția pieselor și formelor prozodice (măsură, ritm, dispoziție strofică). Domină, totuși, și aici unele procedee caracteristice simbolismului: muzicalitatea versurilor și a cuvintelor (în poezii de altfel dominate de imaginile vizuale), amploarea frazei (de unde ingambamentul), valoarea acordată repetiției (în poezia XI, de pildă, acesta organizează întregul text). Deși un poet tânăr, nerutinat, sau poate tocmai de aceea, **P.** izbutește să asocieze în aceste versuri profunzimea și delicatețea sentimentului, impresia de originalitate, dar și de spontaneitate a limbajului imagistic, ca și perfecta lui adecvare la stările sufletești ale autorului. Mereu sfâșiat între chemările cerului și ale pământului (dragostea la el nu e un simplu sentiment erotic, ci și atracție a idealului, iar „fecioara în alb" e totodată iubita și imaginea suprapământeștii perfecțiuni), ispitit de suavitățile evanescente și de materialitatea sângelui, eul liric al lui Petică pare a se exprima cel mai bine prin figura orantului: brațele prelung intinse spre înălțimi vorbesc în același timp despre ispita infinitului și despre imposibila realizare a elanului, împiedicat de atașele telurice ale individului. Sentimentală și lucidă, dramatic muzicală și grațios desenată, poezia lui **P.** reprezintă o conștiință acut și autentic modernă, în forme bine stăpânite și sugestive, capabilă să reziste și astăzi confruntării cu cititorii.

EDIȚII: *Fecioara în alb. Când vioarele tăcură. Moartea visurilor. Poeme*, București, 1902; *Opere*, ediție îngrijită de N. Davidescu, București, 1938; *Scrieri*, vol. I, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și variante de Eufrosina Molcuț, București, 1970.

REFERINȚE CRITICE: G. Tăbăcaru, *Ștefan Petică*, 1925; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, 1970; Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, 1980; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol II, 1984; C. Trandafir, *Introducere în opera lui Ștefan Petică*, 1984; D. Micu, *Modernismul românesc. I. De la Macedonski la Bacovia*, 1984.

G. A.

FECIOARELE DESPLETITE — Roman de Hortensia Papadat-Bengescu, apărut la București, în Editura Ancora, 1926. În prima ediție se menționează că „acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citi în ședințele literare ale cercului «Sburătorul» din anul 1924". După *Balaurul*, care însemnase o primă încercare de roman obiectiv, autoarea dădea curs îndemnurilor lui E. Lovinescu să renunțe la lirismul poematic sau turnat în proza începuturilor și să se îndrepte spre roman. Volumul urma să se numească *Cetatea vie*, apoi, preluând titlul unui text apărut anterior, *Omul care a trecut*. Forma ultimă a fost fixată în preajma editării; o sintagmă îl explică drept un apelativ al femeilor cu moralitate îndoielnică și care aduc pe lume un bastard. Frecvența motivului, una din fixațiile autoarei, este cu finețe interpretată psihanalitic de Ovid S. Crohmălniceanu (*Cinci autori...*). Într-un interviu, prozatoarea declara, după 12 ani de la apariția cărții, că terminând-o „nu știam că pornesc la un drum lung, nu bănuiam că mi s-a deschis un ciclu, socoteam că am încheiat o carte" („Lumea românească" din 12 oct. 1938). Este aici, probabil, și o explicație a faptului că trei dintre prozele sale din periodice, publicate anterior sau concomitent cu apariția volumului, nu au fost, totuși, incluse în el. Nefiind socotite fragmente ale unui întreg pe care încă nu-l întrevedea, aceste posibile capitole ale romanului i se vor fi părut autoarei fie de prisos, fie disproporționate; necesare înțelegerii exacte a ansamblului, ele sunt, de fapt, un fel de preistorie a familiei Hallipa. Rădăcinile ei se găsesc în *Omul care a trecut* („Cetatea literară", an. I, 1926), în *Lenora* (ibid., nr. 14 din 15 febr.) și în *Doru Hallipa* („Sburătorul", seria a IV-a, nr. 4, iunie 1926), cu mențiunea, de data aceasta, „fragment inedit, din romanul *Fecioarele despletite*". Cele trei texte au fost republicate integral în notele la *Opere*, vol. III, Editura Minerva 1979, și reunite în volum, sub titlul *Omul care a trecut*, în Jurnalul literar, 1991, Capricorn, seria Folio nr. 1. Titlurile, asemeni majorității prozelor din „Sburătorul" precedând apariția în volum, trimit la onomastică, ceea ce e firesc, întrucât nu prin epic stufos se vor defini romanele „marii europene", ci prin structuri umane complexe, prin indivizi aflați nemijlocit sau prin alianțe în relații de familie mai apropiate ori mai îndepărtate. Acesta era și liantul compozițional al celor cinci volume care alcătuiseră primul roman ciclic din literatura noastră, consacrat Comănăștenilor, de Duiliu Zamfirescu. Ciclul Hallipa alătură: *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*,

Scanned with OKEN Scanner

Drumul ascuns, *Rădăcini* şi fragmente din *Străina* tipărite în diferite perioade antum şi postum, roman al cărui text integral, predat în anul 1947 unei edituri, s-a pierdut. Unii comentatori consideră că adevăratul ciclu grupează doar primele trei scrieri, celelalte două având o legătură doar aparentă, formală, cu restul.

În centrul romanului stă destrămarea unui cuplu alcătuit din Doru şi Lenora Hallipa, căruia nimic nu părea a-i ameninţa stabilitatea definitivă. Căsătoriţi de peste douăzeci de ani, părinţi a cinci copii care au trecut neobservaţi prin viaţa lor, netulburându-le intimitatea egoistă, trăiesc într-un confort de oameni bogaţi, la Prundeni, moşie în apropierea capitalei; el, supus capriciilor şi răsfăţurilor unei partenere încă frumoasă şi atrăgătoare, ea, obsedată de păstrarea lui Doru, mai ales prin senzualitate. Brusc, edificiul începe să se prăbuşească, aparent inexplicabil. Lenora se îmbolnăveşte nervos, are tot mai des manifestări isterice, îşi ţine la distanţă soţul, îl respinge şi chiar se străduieşte, vizibil, să faciliteze şi să grăbească apropierea lui de Eliza, logodnica de odinioară. Treptat, se va reconstitui un complex de factori care stau la baza crizei matrimoniale. În urmă cu mulţi ani, Lenora adusese pe lume pe Mika-Lé, rodul nedorit al unicului ei adulter, semănând a viol – relatarea scenei în *Omul care a trecut* este subtil echivocă – şi taina odioasei paternităţi fusese bine păstrată. Iată însă că cea mai mare dintre fetele Hallipa, Elena, aflată în preajma căsătoriei cu prinţul Maxenţiu, rupe logodna, surprinzând o scenă erotică dintre acesta şi Mika-Lé, adolescentă vicioasă, cu antecedente cunoscute în familie. Este reactualizat, consecutiv, dezgustul de sine al Lenorei, sentimentul de vinovăţie, scârba de a nu se fi putut debarasa de sarcina repulsivă, cu atât mai mult cu cât calineriile fetei în jurul lui Doru, părintele oficial şi necunoscător al adevărului, sunt privite acum tot mai mult ca forme ale unei depravări moştenite de „făptura pădureaţă" de la zidarul italian, tatăl adevărat. Neuroastenia Lenorei ia forme tot mai grave, spre dezolarea lui Doru, averea începe a se risipi, tratamentele fiind costisitoare iar stăpânul, preocupat de Lenora, lăsând totul în paragină. Elena se căsătoreşte repede şi convenabil cu moşierul şi industriaşul Drăgănescu, Mika-Lé se instalează la Bucureşti, continuându-şi existenţa „artistică" şi amoroasă pe mai multe planuri, chiar simultane, Lenora este internată într-un sanatoriu de elită spre a se vindeca, mărturisindu-i lui Doru, pe neaşteptate, adevărul despre Mika-Lé şi provocând astfel divorţul. Epicul romanului ar fi anemic în sine, dacă n-ar fi puternic fortificat prin pătrunderea, fără nici o inhibiţie, în adâncul sufletului feminin, urmărindu-se boala psihică şi degradarea unui organism aparent sănătos, sub impulsul unor factori ce ţin de subconştient. „Cercurile concentrice ale analizei" (N. Creţu) umplu spaţiul, oferind impresia de pagină densă, cu dezvăluiri succesive, extinse, dar, mai ales, forând în adâncime. Critica a subliniat că, pe acest plan, **H. P. B.** nu are precursori în literatura naţională, realizând o analiză psihologică de certă modernitate. Teoria existenţei unui „trup sufletesc", cu prelungiri şi ecouri armonice sau discordante în fizic, analizată subtil de Liviu Petrescu (*Realitate şi romanesc*) ocupă un loc central în viziunea lui Mini, devenind un adjuvant în dezvăluirea intimităţii personajelor. Contestată ca necesitate de Lovinescu, admirată de Felix Aderca – spre a-i numi pe cei mai apropiaţi, în timp, de apariţia volumului – , Mini a fost socotită când un alter ego al romancierei şi avatar al subiectivităţii primelor scrieri, când lentila prin care este privită lumea, personaj-interpret, neangrenat în acţiune. Interiorizată, reflexivă, aristocratică, de o maximă receptivitate senzorială, este una din „vocile" care intermediază apropierea cititorului de universul interior al celorlalte personaje, care nu se mărturisesc nicicând. Chiar scenele confesive dintre Lenora şi Lina, verişoara oportună şi discretă, sunt privite de la distanţă, bănuindu-se doar natura convorbirii şi agitaţiei celor două. Nory, o altă voce comentatoare, este complementară. Exuberantă şi cârtitoare, plebeiană şi cinică, nu este o subtilă; prin colportaje – să le zicem benigne – vorbeşte neobosit despre toţi şi toate, mijlocindu-ne cunoaşterea feţei nevăzute a lumii cu care intră, monden sau profesional, în contact. Are astfel loc adiţionarea a trei puncte de vedere, autoarea acordându-şi privilegiul de a se suprapune, uneori, opticii, totuşi opuse, a primelor două. Aparent, *Fecioarele...* este un roman de familie, dar relaţiile sunt degradate,

Scanned with OKEN Scanner

aerul comun al personajelor fiind dat de frigiditatea afectivă a fiecăruia. Este şi un roman citadin, chiar dacă Doru şi Lenora trăiesc mai mult la moşie. Prin ochii lui Mini este văzută capitala, „Cetatea vie", cum o denumeşte aceeaşi, fascinată de poezia Bucureştiului, nu de acela macedonskian şi patriarhal „al lalelelor şi trandafirilor", ci de cel contemporan, cu urbanistica epocii postbelice. Tot ca o notă particularizatoare, să adăugăm prezenţa ochiului necruţător de clinician expert, exersat încă din scrierile mai vechi, în urmărirea maladivului; **H. P. B.** surprinde, modern, dereglări comportamentale derivate din tulburări psihice ascunse, pentru ca, în următoarele volume, tabloul patologiilor umane să se îmbogăţească sensibil.

EDIŢII: *Fecioarele despletite*, Bucureşti, 1926; *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns.* 2 volume. Ediţie îngrijită de Gh. Radu. Prefaţă de Eugenia Tudor. Bucureşti, 1966; *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns.* Ediţie îngrijită de Gh. Radu. Repere istorico-literare de Gh. Gheorghiţă. Bucureşti, 1975; *Opere*, III, Bucureşti, 1979; *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns.* Bucureşti, 1982; *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns.* Postfaţă de Doina Modola, Cluj-Napoca, 1986; *Fecioarele despletite*, prefaţă de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, 1994.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, Bucureşti, 1928 (reed. 1973, vol. II); V. Ciobanu, *Hortensia Papadat Bengescu*, 1965; L. Petrescu, *Realitate şi romanesc*, 1969; C. Ciopraga, *Hortensia Papadat Bengescu*, 1973; Fl. Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat Bengescu*, 1975; M. L. Cristescu, *Portret de romancier*, 1976; Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, 1976; L. Petrescu, în *Scriitori români. Mic dicţionar*, 1978; Viola Vancea, *Hortensia Papadat Bengescu. Universul citadin, repere şi interpretări*, 1980; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, II, 1981; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1981; N. Creţu, *Constructori ai romanului*, 1982; N. Florescu, *Profitabila condiţie*, 1983; G. Dimisianu, *Lecturi libere*, 1983; F. Aderca, *Contribuţii critice*, 1983; I. Holban, *Hortensia Papadat Bengescu*, 1985; Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci autori în cinci feluri de lectură*, 1984; Sultana Craia, *Feţele oraşului*, 1988; I. B. Lefter, în *Hortensia Papadat Bengescu. Femeia în faţa oglinzei*, 1988; M. Zaciu, *Clasici şi contemporani*, 1994.

S. T.

FEFELEAGA — Povestire de Ion Agârbiceanu. Publicată în „Viaţa românească", nr. 8, august 1908, de unde este preluată de „Lupta", Budapesta, n-rele 193-195, sept. 1908. Inclusă fără modificări semnificative în volumul *Două iubiri*, Vălenii de Munte, Ed. „Neamul românesc", 1910 (ediţia a II-a, Bucureşti, Cultura naţională, 1923) şi reprodusă apoi în diverse antologii de autor, culegeri colective de proză scurtă, manuale. Versiunea definitivă din *Opere* (vol. 2, E.P.L., 1962) reflectă, asemeni altor proze ale aceleiaşi etape, practicile controversatei stilistici a „rescrierii", proprii majorităţii finalurilor târzii de carieră: mici comprimări (sau, dimpotrivă, detalieri) la nivelul unor segmente ale comunicării, frecvente substituiri (uneori din raţiuni evident subiective) de cuvinte sau de timpuri verbale, transcrierea în registrul concretului epic a unor elemente de dialog împrumutate, iniţial, vocii auctoriale etc., opţiuni de natură a repune, de fapt, în discuţie structurala *indecizie* stilistică a scrisului acestui important prozator al începutului de secol (cf. şi M. Papahagi, în *Ceasuri de seară...*). O eventuală ediţie ştiinţifică nu va putea ignora nici textul primei alcătuiri, ieşite practic din circulaţie după 1962. Povestirea a beneficiat şi de o largă difuzare externă. În ordinea celor dintâi apariţii, se înscriu traducerile, uneori în câte două sau mai multe versiuni succesive, în limbile: germană (1911, apoi 1935, 1942, 1963, 1965), italiană (1929, 1966), franceză (1947), rusă (1958, 1959), bulgară (1965), maghiară (1965), engleză (1966, 1971), olandeză (1967), spaniolă (1967), turcă (1968), sârbo-croată (1969). Ecranizare de Mircea Veroiu, cu Leopoldina Bălănuţă în rolul principal, în 1973 (prima parte a suitei *Nunta de piatră*, concepute împreună cu Dan Piţa).

Atât prin geneză cât şi prin tematică, viziune, tipologie sau scriitură, *Fefeleaga* aparţine momentului de creaţie dominat de impactul cu „peisajul ursuz" şi cu „oamenii întunecaţi" (M. Zaciu) ai Apusenilor (1906-1910, în biografia scriitorului), integrându-se deci firesc seriei de povestiri situate, în cealaltă culegere din 1910, *În întuneric*, sub semnul – adesea cu pregnanţă de *fatum* – al „nopţii" ce ameninţă, sub pavăza de rocă dură a Detunatelor, conştiinţele în derivă, asaltate de patimi ori năruite în înfruntări inegale, deopotrivă cu

Scanned with OKEN Scanner

sufletele umilite prin neputința de a se face înțelese, ori secătuite, pur și simplu, prin asceză sau eforturi nerăsplătite de dăruire. Prototipul eroinei, Măria Dinului, a fost identificat de altfel în persoana Sofiei David, țărancă trăitoare până în 1953 la Bucium-Șasa, despre care scriitorul își amintește, evocându-și experiența de început a „vieții pastorale" (*Mărturisiri*, 1932), că se simțise lezată la aflarea celor relatate în povestire, socotind că „popa își bate joc de oamenii necăjiți" (opinie ce pare să fi sensibilizat și percepția unor foruri din ierarhia bisericească a locului, care-i refuză în același an lui Agârbiceanu promovarea ca paroh la Iernut, pe motivul că s-ar fi discreditat în ochii „poporenilor" din Bucium). Reacția femeii va fi reflectat însă mai cu seamă dispoziția de moment a confruntării cu „Gura satului" (un fel de fiziologie cu acest titlu slavician va și publica autorul doi ani mai târziu), deoarece realitatea profundă a portretului ei literar evidențiază mai curând sublimul acelui „reflex de spiritualitate" (C. Regman) care-i înnobilează, de fapt, chipul înăsprit de suferință. Redimensionare epică și integrare în social a unei condiții de *Sisif feminin* (asocierea datorată lui Perpessicius a făcut carieră, în critică, fiind preluată, de obicei tacit, de majoritatea exegeților de mai târziu), destinul crud al Măriei Dinului adaugă reprezentării simbolice a antichității valențe ale unui tragism de o concentrată și tulburătoare esență omenească. Soție respectabilă de băieș rutinat în „sfredelitul" și „pușcatul" stâncii, în căutarea filonului aurifer, eroina lui **A.** devine, o dată cu dispariția celui ce-i împrumutase acest statut, victima unei traumatizante substituiri de identitate. Dacă până atunci beneficiase de privilegiul, fie și iluzoriu, al unei apartenențe protectoare (era, totuși, Măria Dinului), văduvia, împovărată și de grija a cinci copii cu o sănătate precară, o plasează dintr-o dată în tagma ființelor prin excelență vulnerabile, a „umiliților și obiditilor" fără nici un reazem în afară. Încât oamenii, „batjocuritori cum sunt", nu pregetă a-i sancționa avatarul și printr-un apelativ ad-hoc: „Iată și Fefeleaga", glosează acum, cu detașare ludică, unul „mai pestriț la mațe" (cf. vers. 1910), văzând-o cum urcă din nou, cu Bator de căpăstru, simbolica Golgotă a locului, Dealul Băilor. Această nouă identitate, ticluită sub o zodie nefastă și definită, doar aparent, mai mult onomatopeic (vocabula aleasă trimite, deloc întâmplător, la forme semnificante ca *feleagă*, adică „zdreanță" și *fofoloagă*, „împiedicată" și „toantă"), o izolează iremediabil, în acel univers al sufletelor de piatră. Lumea continuă a-și vedea de ale ei („satul era tot așa ca și pân' trăia Dinu"), dar Măria, fostă „a Dinului", simte că de-acum, „de când și-a închis dumnealui ochii" (vers. cit.), punându-i parcă în cumpănă și credința în „voia Celui de sus", nu se va mai putea încrede decât în Bator („Curajosul"), calul ciolănos și aproape orb, dar atât de uman, în oglinda din sufletul femeii (evocând parcă profilurile animaliere din preajma ieslei sfinte, în icoanele de Laz). Gesturile de presupusă participare ale acestuia, transpuse în conștiința ei vulnerată în veritabile sentințe ale adecvării la realitate („de, ce să-i faci, așa e lumea", ori: „Da, da, da! Vom face ce vom putea"), par a-i oferi singurul îndreptar de înțelepciune demn de urmat. Acceptarea ca *ursită* a identității acesteia de împrumut semnifică astfel, implicit, și asumarea posturii de personaj tragic. Femeia se va aduna și închide din ce în ce în sine, dedicându-și toate resursele de energie acelei confruntări oarbe cu destinul, care nu se va putea finaliza decât în sensul traducerii lui în act, ca *fatum*. Nu va pregeta deci a urca și a coborî mai departe Dealul Băilor și a „tropoti" mecanic pe ulițele satului, mereu alături de Bator (cuplu „de un tragic donquijotism", observă I. Negoițescu), cărând și descărcând „corfe" cu pietriș aurifer în curțile „bogătanilor" și reprimându-și orice gânduri ori închipuiri de mai bine, cu sentimentul proscrisului pentru care filosofia vieții rezidă în însăși acceptarea orizontului ei limitat. Singurele ei repere intime în timp le vor constitui despărțirile succesive de copii, rânduite de Parce potrivit mereu aceluiași soroc implacabil: „când să treacă peste anul al cincisprezecelea". Întreaga existență a personajului capătă în felul acesta semnificația unei suite de rostogoliri în gol, sub ochiul necruțător al unei zeități răzbunătoare. Pentru ca ultima plecare, a Păuniței, corelată de împrejurări cu sacrificarea, aproape deopotrivă de dureroasă, a lui Bator, să survină ca o veritabilă *dezlegare tragică*, din perspectiva căreia destinul nu mai poate fi judecat decât prin prisma *absurdului* existențial. Căci „osânda" rămâne neînțeleasă (M. Zaciu). Împietrită, s-ar putea spune la propriu, precum

Scanned with OKEN Scanner

Niobe (W. Truszkowski), Fefeleaga zace ziua întreagă pe o laviță dură, interogându-și trecutul fără șansa de a-și „deslusi" într-un răspuns gândurile stârnite de „nodul" acela amar, „că adică pentru ce mai este omul pe lume". Revolta mocnită a ființei sale spirituale, solicitate de astă dată insistent să-și afirme prezența („Fefeleaga trăiește o adâncire în conștiință asemănătoare celei a lui Ivan Ilici, eroul lui Tolstoi", remarcă I. Negoițescu, pe urmele unei mai vechi impresii de lectură a lui Octav Botez), e înăbușită sub apăsarea grea a „nopții" ce-i invadează sufletul pustiit. Bătrâna renunță, umilită, la îndreptățirea unei dezlegări raționale a misterelor vieții, abandonându-se definitiv *ursitei*. Simplitatea înfiorată a acelui „Da iaca, eu mă duc...", din finalul dialogului ei cu Bator, poate fi luată însă în calcul, mai presus de toate, și ca o discretă probă de intuiție și finețe artistică, din partea povestitorului, care evită de altfel, cel mai adesea, pasajele discursive și soluțiile tranșante, în conturarea acestui gen de „biografii exemplare" (M. Zaciu), în beneficiul unei anume deschideri interioare a textului. Această din urmă particularitate explică poate, cel puțin în parte, și menținerea povestirii în centrul atenției comentatorilor, *Fefeleaga* întrunind adeziuni aproape unanime și stârnind mereu revelații, de la cele dintâi consemnări din critica vremii (datorate unor M. Dragomirescu, N. Iorga, O. Botez, E. Lovinescu), până la amplele sinteze consacrate prozatorului în ultimele decenii de M. Zaciu, C. Regman ș. a. Unele mai vechi intuiții ale criticii privind virtuțile filmice ale textului („film de o tragică măreție, adecvat celor mai moderne exigențe", în lectura lui V. Felea; „film mut, cu mari surpări tragice", la Const. Ciopraga) au fost ingenios probate, pe de altă parte, în frumoasa versiune cinematografică a lui Mircea Veroiu.

EDIȚII: *Două iubiri*, Vălenii de Munte, 1910 (ed. a II-a, București, 1923); *Schițe și povestiri*, București, 1954; *Pagini alese*, Prefață de M. Zaciu, București, 1956; *Opere*, II, București, 1962; *Povestiri*, Antologie, prefață și note de I. Brad, București, 1962 (ed. a II-a, 1964); *Două iubiri. Povestiri*, Prefață de C. Regman, București, 1968; *Fefeleaga. Povestiri*, Antologie, postfață și bibliografie de M. Vaida, București, 1972; *Povestiri*, Postfață de Aurel Sasu, București, 1979; *Fefeleaga și alte povestiri*, Postfață de M. Zaciu, Cluj-Napoca, 1981; *Nuvele. Povestiri*, I-II, Antologie și repere istorico-literare de M. Dascăl, București, 1982; *Povestiri*, București, 1986; *Fefeleaga. Povestiri și nuvele*, Antologie, prefață, tabel cronologic și crestomație critică de C. Mohanu, Timișoara, 1987; *Povestiri*, București, 1989; *Fefeleaga*, București, 1992; *Povestiri și nuvele*, Antologie, prefață și tabel cronologic de C. Mohanu, Galați, 1993; *Fefeleaga*, București, 1994; *Fefeleaga și alte povestiri fantastice*, Antologie, postfață, tabel cronologic și selecția aprecierilor critice de C. Cubleșan, București, 1998.

REFERINȚE CRITICE: M. Dragomirescu, în „Convorbiri critice", nr. 19, 1908; A. Spiru-Bacău, ibid., nr. 5, 1909; N. Iorga, în „Neamul românesc literar", nr. 12, 1910 (cf. și *Studii literare*, vol. I, 1969); O. Botez, în „Viața românească", nr. 5, 1910; E. Lovinescu, în „Convorbiri literare", nr. 7, 1910 (cf. și *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928); Perpessicius, în „Cugetul românesc", nr. 1, 1924 (cf. și *Mențiuni critice*, I, 1928); Sc. Froda, în „Adevărul lit. și art.", nr. 172, 1924; Sc. Struțeanu, în „Mișcarea literară", nr. 4, 1924; G. Marinescu, *Nuvela în literatura română*, 1928; M. Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, 1955 (ed. rev. și amplif. 1964, 1972) și în „Tribuna", nr. 13, 1973 (filmul); I. Negoițescu, în „Viața românească", nr. 4, 1957 (cf. și *Scriitori moderni*, 1966); V. Felea, D. R. Popescu ș.a. în „Steaua", nr. 9, 1962; D. Micu, *Istoria literaturii române*, II, 1965; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; D. Vatamaniuc, *Ion Agârbiceanu*, 1970; C. Regman, *Agârbiceanu și demonii*, 1972; W. Truszkowski, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1, 1977; M. Zaciu și col., *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, 1982; Maria S. Muthu, în „Tribuna", nr. 24, 1982; O. Nușfelean, ibid., nr. 39, 1982; M. Popa, în „Ateneu", nr. 6, 1982 (cf. și *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, 1982).

L. B.

FEMEIA CU CARNEA ALBĂ — Roman de Felix Aderca. Apare în 1927 la editura „Ancora" din București și este ultimul dintr-o serie ce cuprinde *Țapul* (1921) și *Omul descompus* (1925), a cărei unitate constă în maniera psihologistă și în prezența unui personaj central comun.

Adept și susținător fervent al cenaclului *Sburătorul*, **F. A.** se manifestă literar ca un modernist prin excelență. O productivă carieră culturală, cuprinzând articole și eseuri, poezie și, mai ales, proză, fulminante intervenții polemice prin care îl susține pe Tudor Arghezi (pe care îl și secondează în editarea *Biletelor de papagal*) sau îl popularizează pe Ion Barbu îi câștigă o poziție proeminentă și un profil specific în peisajul cultural al perioadei. Experimentând, printre primii în literatura română, tehnicile proustiene ale psihologismului (și, uneori, chiar pe cele joyciene), **F. A.**

Scanned with OKEN Scanner

Îşi manifestă permanent vocaţia modernistă, dublată de o dinamică subtilă a descoperitorului de căi şi modalităţi literare inedite. Unei atare filiaţii i se subsumează şi romanul *Femeia cu carnea albă*, a cărui pagină de gardă cuprinde o adresare către lectorul potenţial redactată într-un spirit aproape avangardist: „Fie, cititorule, ca această căsătorie dintre noi, să fie originală, intensă şi de scurtă durată." „Intensitatea" textului epic la **F. A.** îşi are o dublă sursă. Tehnicile observaţiei şi analizei ce alcătuiesc structura romanului (un „jurnal despre dl. Aurel", figura centrală a cărţii) implică în mod necesar *verosimilitatea* trăirii şi existenţa nudă, sub ochiul scrutător al vocii auctoriale. Subiectivitatea personajului şi descrierile stării sunt însă dublate de fragmente realist-descriptive, de peisaje şi fizionomii în cheie obiectivă. Pe de altă parte, imaginarul epic, subsumat global ideii de senzualitate, configurează scenarii erotice insolite, adesea marcate de o încărcătură poetică. Romanul cuprinde şase capitole, dintre care ultimul, *Marş funebru pentru duhul D-lui Aurel*, e un poem expresionist, cu tuşe simboliste, un exerciţiu de „poezie pură" de o mallarmeană rigoare formală. Sub semnul călătoriei, peregrinările d-lui Aurel prin lume configurează traseul picaresc al unui drum iniţiatic – o iniţiere în misterele feminităţii şi ale naturii. Prozaic negustor de zarzavaturi, personajul reconfigurează excursiile sale comerciale, transformându-le mereu în „întâmplări sufleteşti", în experienţe, nu lipsite uneori de o notă tragică. Fragmentul ce deschide volumul (*Înainte de ora pockerului*) propune un joc subtil al imaginaţiei şi construcţiei fantasmice, bazat pe tehnica umbrelor şi a imaginilor în oglindă. Imaginea fragmentată a două mâini de femeie, privite în oglindă printr-o fereastră luminată a unui hotel de lux dintr-o staţiune de munte, îi prilejuieşte protagonistului un proces interior de reconstrucţie a „femeii din faţa oglinzii", proces în care fiinţa fictivă astfel configurată nu este altceva decât reprezentarea categoriilor propriului eu al „observatorului". După această experienţă *ficţionalistă*, descoperirea de sine a personajului se desfăşoară prin contacte directe cu „obiectele amorului". Până acolo, însă, protagonistul traversează o etapă intermediară, a iubirii creştine. Discursul înregistrează o falie în structura narativă. Are loc o dublă perspectivare – vocii auctoriale i se substituie vocea eroului, care devine personaj narator. Două sunt „închipuirile" cuprinse în acest capitol. Ele se numesc *Naşterea lui Isus* şi *Învierea lui Iuda*. Cele două eseuri-închipuire marchează locul *ficţiunii* (reveriei) în „carnetul d-lui Aurel". Prima propune o variantă naturalistă a poveştii biblice. Ea reprezintă o perspectivă vizionară asupra apostolilor, văzuţi ca „inamici", ca agenţi ai „căderii" Fiului Sfânt, ipostaziaţi în păstorii ce se închină Pruncului, într-o „amintire despre viitor". Între vis şi realitate, între viziune şi halucinoză, textul se derulează eseistic, pe ideea sărutului lui Iuda şi a „puterilor tari ale pământului". Teluricul maculează aura sacrală a Fiinţei Unice, a cărei umanitate este supralicitată naturalist. Animalitate *versus* spiritualitate, textul propune o demitizare a puterii Duhului Sfânt, a cărui primă lucrare *deplină* este Isus. Debutând descriptivist, în maniera lui Maupassant sau Austen, *Învierea lui Iuda* propune din nou o „re-construcţie" a mitului biblic. Iscariotul devine, din vânzător, erou, ca agent al descătuşării Fiului de natura pământeană, dar şi un arhetip al umanului, prin multiplicare. Ipostaza abandonării lumii de către divinitate, a lui *deus otiosus*, configurează un final tragic al fragmentului prin imaginea unui Isus care, „cu capul în piept, plânse zguduit, adânc, îndelung şi cu ochii închişi." Textul propune din nou, aici, un amestec între naturalism şi fantasticul mistic. Cele două fragmente funcţionează ca exegeze de factură critică ale Noului Testament. Ele reprezintă, în egală măsură, şi o justificare de fond a categoriilor interne ale eului scriptural, printr-o viziune subiectivă asupra *faptelor* textului fundamental al lumii, ceea ce înseamnă o investire cu sens nu atât a acestuia, cât a fiinţei în raport cu el. Capitolul intitulat *Apare Felicia* propune un corpus de patru texte, fiecare dintre ele apelând, experimentalist, la câte un mod diferit de scriitură. Fragmentul *Poveste absurdă*, ce deschide seria, pleacă încă din titlu de la o premisă urmuziană. Convenţia de verosimilitate este instituită prin modalitatea compoziţiei, care este aceea a povestirii în ramă. Ea acreditează „realitatea" personajului narator şi a carnetului său. „Introducţia" textului reprezintă o declaraţie de intenţii: „Pentru tămăduirea şi înveselirea Feliciei, suferindă, d. Aurel a compus această poveste perfect absurdă"; îi urmează titlul

Scanned with OKEN Scanner

poveştii, cu o onomastică neoclasică (*Felix şi Felicia*). Subtitlul (*...sau amorul ideal*) vorbeşte despre platonism şi convenţiile amorului romantic. O a doua introducere mărturiseşte despre geneza textului ca scenariu mitic, o schemă tipic romantică, în care limbajul, ca esenţă a lumii, creează lumea, e *cuvânt originar*: „O asemenea poveste de amor [...] nu se poate scri cu peniţă de tuci înmuiată în negreală de minereu şi nici nu face să fie rostită de gura încărcată cu dinţi a omului. Numai o peană smulsă din aripa privighetoarei, numai sângele pur din gâtlejul unui porumbel care încă n-a zburat, numai pagina de hârtie tăiată din testeaua cerului [...] ar fi cuvenitele unelte ale sufletului povestitor" etc. După un atare incipit homeric, textul în sine al poveştii conţine o mutaţie radicală de registru, evoluând dezinvolt între ironia dickensiană şi mistica amoroasă construită pe elemente ale cosmicităţii şi ale unui elementarism sublimat, neoplatonic. Enunţuri precum „sfârcul sânului ei de sticlă" sau „cu toate că Felix era tată, Felicia nu era niciodată mamă" trimit la urmuzianul Ismail, cel alcătuit din „ochi, favoriţi şi rochie"; ele dau seamă despre limbajul vid caracteristic prozei absurdului, un limbaj ce nu mai acoperă un semnificat verosimil. Spre finalul fragmentului, convenţia romantică este dinamitată definitiv printr-o intervenţie auctorială de tip victorian, sub formula adresării directe către cititor, în forma unui discurs de salon („O, mica mea doamnă, ştiu bine că [...] eşti gata să te opreşti plictisită din citit, îndoindu-te de talentul literar al autorului" etc.). Finalul acreditează definitiv registrul absurdului printr-o imagine demitizantă a cosmicului. E o parodiere, aici, a convenţiei romantice, dar şi a celei realiste, configurând ipostaza unui modernism epic „extremist", bazat pe un joc al limbajului deconstruit. Al doilea fragment, *Comedia iubirii*, e o mostră de text dramatic. Comedie absurdă, „ionescianismul" său e evident. Ideea centrală pe care se construieşte este aceea a abolirii cuvântului, căruia i se substituie limbajul pantomimei. Schiţa prezintă, în decorul unui restaurant, un joc erotic de o vulgaritate căutată, redând ipostaza unei existenţe vidate – o *convenţie* de existenţă. Finalul în poantă propune o deconstrucţie sarcastică a ideii de divin prin două elemente de strategie textuală: *identificare* („Le garçon, c'est le Dieu") şi *invarianţi* (personajele marionete, ipostaza „naratorului narat", implicând ideea „teatrului în teatru"). Indicaţiile scenice, supralicitate în economia unui text de dimensiuni reduse, precum acesta, duc la desfiinţarea *magiei* convenţiei, la relevarea „chirurgicală" a mecanismelor interne ale jocului. *Scrisoare disperată*, al treilea fragment din serie, propune o nouă modalitate polemică. Versurile ce stau în fruntea segmentului narativ („O vin iubita mea/ în noaptea vieţii mele s'aprinzi o stea/ Singuri vom visa/ Uitaţi de tot ce-afar' de noi există – bis") enunţă deconstrucţia (din nou) a convenţiei romantice, ajunsă „parolă bulevardieră". Articulat în cheie ironică, textul declară explicit *convenţia ludică* (unul dintre personaje este stăpânit „cu tiranie [de] *jocul* dramatic, din perfecţia căruia nu putea scăpa", s.a.). O parodie de discurs naţionalist prilejuieşte o enumerare în tehnica suprarealistă a dicteului automat: „cirezi zăpăcite în diferite timpuri contradictorii, sub pustiul unui cer care, tăcut, se călătoreşte" etc. Fragmentul se construieşte pe o poetică a absenţei obiectului erotic (Felicia). Eroticul *in absentia* determină reinstituirea figurii iubitei (nu întâmplător fotografia sa, furată de naratorul îndrăgostit, nu e una actuală, ci aparţine unei „alte vârste"), într-un spaţiu străin – oraşul de provincie, – în care eul rătăceşte. Reveriile sale determină, în planul construcţiei textuale, alunecarea limbajului către dicteul automat şi justifică tehnica asociaţiilor libere. *Soluţia de la Piteşti*, fragmentul ce încheie seria, se revendică în chip evident de la caragialianul *Grand Hotel Victoria Română*, sub semnul aceluiaşi „simţ enorm şi văz monstruos". Capitolul *Vânătoare de oameni*, cuprinzând două secvenţe, e un intermezzo dramatic ce propune o proză de război realistă, fără pretenţii de analiză şi construită secvenţial. „Grădinăriile" din ultima parte a volumului, circumscrise subtitlului „Legume şi femei", prezintă tipologii de sensibilitate feminină într-un univers de analogii vegetal-umane (V. Chifor). Capitolul cuprinde cinci fragmente, între care şi cel ce-şi împrumută numele cărţii. Pagina sa de gardă prezintă o hartă a ţinutului dunărean prin care personajul Aurel îşi efectuează peregrinările. Gestul este faulknerian; diferenţa constă, însă, în natura semnificatului, căci harta celebrului ţinut Yoknapatawpha era una imaginară,

Scanned with OKEN Scanner

susținând „ficțiunea completă", în timp ce harta ținutului Severinului susține aici o convenție de verosimilitate menită să apere, în strategiile textuale, „realitatea" (și implicit probabilitatea) întâmplărilor ficționale ce compun romanul. Modalitățile narative „cuminți" configurează texte ce țin, din punct de vedere formal, mai degrabă de epica tradițională. Povestirea în maniera lui Agârbiceanu se conjugă cu note de vrajă și magie, precum în proza de mai târziu a lui Voiculescu, și cu trimiteri la un imaginar al „tărâmului fermecat" (în *Femeia ploii*) ca univers absorbant, dizolvant, de tipul celui din *Tinerețe fără bătrânețe...*, sau la imaginea „dulcei fete de împărat", ca metaforă a feminității. Impulsul erotic justifică trama în toate cele cinci fragmente ale capitolului, iar umbra de magic și „rama" unui univers neliniștit, fremătător, susțin un psihologism al evaziunii într-un spațiu de fugă, atemporal. Motivul bolii insidioase, necunoscute („fărmăcătura"), obsesia imaginii femeii dorite (precum în proza lui Gib Mihăescu), anticreștina vină tragică a existenței pur și simplu, sunt toate ipostaze ale unui imaginar prolix, compozit, oscilând permanent între realități și „propuneri de real", generate de conștiința subiectivă. Dramatica moarte a d-lui Aurel este urmată de marșul funebru pentru duhul acestuia – un poem de șase catrene și două terține, ce încheie volumul. Construită în manieră expresionistă, poezia exprimă, într-un limbaj obscur al esențelor și elementarului, cosmicizarea ființei, regăsirea „întregului" și topirea în substanța universului. Peisajul descris și varietatea eroinelor rustice, peste care domnește personalitatea domnului Aurel (E. Lovinescu), senzualismul faunesc (în termenii lui Ovid S. Crohmălniceanu) ce străbate aceste rătăciri picarești, organizate adesea în momente obsesive, dramatice de realism psihologic și uneori poetizante, drumul personajului pe calea către sine și ipostazele confesiunii, precum și tehnicile narative în „confecționarea" caietului-roman mărturisesc, toate, despre un autor cu o reală vocație a modernismului și cu o remarcabilă imaginație și forță epică.

EDIȚII: *Femeia cu carnea albă*, București, 1927

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, II, 1967; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ed. 1973; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1972; Z. Ornea, în „România literară", nr. 36, 1993; V. Chifor, *Felix Aderca sau vocația experimentului*, 1996.

C. T

FEMEIA ÎN ROȘU — „Roman retro (versiune)" – potrivit subtitlului – de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș. Ediția princeps: București, Cartea Românească, 1990. Premiul Uniunii Scriitorilor pentru proză (1991).

Roman simptomatic pentru proza românească a anilor '80, pentru orizontul de așteptare căruia i se adresa ca și pentru discursul dominant căruia încerca să i se sustragă, *Femeia în roșu* este locul geometric de realizare al unei „inenarabile" diversități. Așa cum remarcau, imediat după apariția lui, cronicile de întâmpinare, romanul reușește să adune laolaltă voci narative diferite și locuri atât de depărtate unul de altul precum Comloșul bănățean și Chicago. O „adunare" simbolică pentru toate celelalte, din care rezultă „un text tăiat, întretăiat cu subtilitate așa cum îi stă bine oricărei narațiuni postmoderne de calitate. Dar câte nu încap în această carte fermecătoare! Istoria cetății Timișoara, amănunte legate de primul război mondial, de Viena și de Chicago-ul prohibiției, de satele Lunga și Comloș; sunt prinse aici scene din pușcăriile americane sau din mizeria anilor '45-'47 în Timișoara, din cabinetul lui Freud, de la înmormântări ciudate sau cununii ridicole. Apar ofițeri compromiși, femei frumoase, medici, avocați, gangsteri, țărani, pușcăriași înrăiți, comisari, excroci și târfe, dar și o ducesă de San Marco sau celebrii Al Capone și Dillinger. Până și din această înșiruire de evenimente, locuri, lume se vede deschiderea romanului. Recuperarea trecutului obligă la dezvoltarea nestingherită a episoadelor colaterale, la includerea în corpul textului de fragmente dense, la schimbările dese de natură stilistică. De fapt, la expresivitatea trecutului nu se parvine decât prin dislocări și devieri, prin discontinuitate și emisie continuă de fragmente, prin aglomerare și ironie" (M. Dragolea). Cei trei autori reconstituie biografia senzațională a femeii care l-a trădat pe gangsterul Dillinger, cunoscută în presa de senzație (și pe ecranele hollywoodiene) ca „femeia în roșu", dar „redimensionată" aici ca Ana Cumpănașu din Comloș și/sau ca Anna Sage din Chicago. Ca

Scanned with OKEN Scanner

personaj, Ana Cumpănașu se înscrie – nu fără complicități intertextuale – în descendența Marei lui Slavici (Ovid S. Crohmălniceanu) și a unei anumite viziuni asupra „tipului feminin voluntar" în literatura română. Ca narațiune a acestei biografii („un personaj – se afirmă spre sfârșitul cărții – fără merite evidente. Celebritatea sa /.../ se înfățișează mai degrabă ca o tristă performanță"), romanul-anchetă împrumută structura „polarului", prilej – între altele – de plăcute divagații teoretice pe firul analogiei anchetator-romancier ori roman-autopsie. Pentru că „pe trunchiul epic al acestei istorii pline de nerv se cațără o iederă bogată, alcătuită din comentarii eseistice /.../, o vastă frunzătură erudită și ludică, așezând totul sub o lupă dubitativ-ironică" (ibid.). Autorii pledează pentru o înțelegere a acestei „înfloriri" tematice și scripturale în direcție inversă, ca pe un efort de esențializare: „experimentul literar în trei a fost un fel de exorcizare, de desprindere de complexe foarte vechi ale scriitorului român. Desfăcând și remontând mecanismele literaturii senzaționale, am procedat și la o reducere a ei la elementele prime". În aceeași ordine a diversității sale caleidoscopice, *Femeia în roșu* poate fi considerată un roman – cum spuneam – simptomatic – pentru epoca în care a fost scris din multe și variate pricini. Biografia Anei Cumpănașu este o metaforă a noncomunicabilității între oameni și între lumi, între istoria majoră și istoria mizeră a fiecăruia (pregătirea Unirii de la 1918 de către comunitatea românească din SUA epocii trece „pe lângă" Ana, ca și prăbușirea Imperiului K&K). Ea deschide, astfel, meditația mai largă asupra limbajelor incompatibile, autorii deconstruind programatic esența însăși a literarității: „Experiența noastră se situează la limita cea mai riscantă a literaturii. Ne-am asumat acest risc nu fără un calcul. Dacă proza înseamnă dialog, dialog între mentalități, concepții, ideologii, punere în dialog a unor limbaje diferite care coexistă în fiecare moment într-o societate /.../ experiența de față este o încercare de a pune în dialog limbaje incompatibile: de la cel, specializat, al – să spunem – rafinatului critic de artă, la cel idiomatic și argotic al lumii interlope". Sensul nu trece în comunicare (episodul medicului legist ce face disecția cadavrului Anei, în căutarea adevărului despre moartea ei, dar ale cărui concluzii sunt modificate de Putere, închide amar experiența anunțată), individul se află până la capăt trădat (Dillinger de Ana, Ana de FBI), identitatea lui – subminată (Dillinger este el, oare, Dillinger?) și tot ce-i rămâne este frica, frica de care moare Ana, vidul ei cadaveric... Într-o epocă (anii '80) când America reprezenta pentru cititorul român numele metaforic al libertății interzise, romanul reconstituie o lume în care se circula liber între Timișoara și Viena, între Europa și Lumea Nouă. Cum era? La întrebarea aceasta le răspunde celor trei o țărancă din Lunga zilelor noastre, care a fost, copil, în America: „Oh, it was a dream...". Plinătatea sensului se află în această propoziție suspendată, rostită în altă limbă, *în limba cealaltă*, detaliile lui rămânând incomunicabile. Alături de tema biografică, o altă temă centrală a *Femeii în roșu* o reprezintă „granița", „locul acela din afara tuturor granițelor și unde nimic nu se mai numește acasă"; rezonanța sa este cel puțin dublă: către problema generică a noncomunicabilității, respectiv către universul închis al României anilor '80, în care „granița" e pretutindeni. Alegerea temei nu e lipsită de ironie. După cum observa Ovid S. Crohmălniceanu, „avem de-a face cu un roman «fără hotare». Autorii pornesc ancheta trăind o «stare de graniță» într-o vreme când orice apropiere de frontiere era prezumtiv delictuală. Cadrul acțiunii, ca și formele de expunere, nu cunosc restrângeri, se diversifică mereu". Scrisă într-o vreme a lui „no way out", istoria „femeii în roșu" (victimă ea însăși, până la capăt, a unei situații de „no way out") are amare subtexte vestind apocalipse. Pornind chiar de la *Apocalipsă* (17, 4; 5) – „Și femeia era îmbrăcată în purpură și în stofă stacojie /.../ Iar pe fruntea ei era scris tainic Babilonul cel mare, mama desfrânatelor și a urâciunilor pământului", Gabriela Omăt (în, credem, cea mai pertinentă analiză a textului în discuție) demonstrează direcția construcției simbolice a romanului. Căci „Alegoria Târfei Babilonului se tâlcuiește, precum știm, ca o vestire a căderii unei stăpâniri murdare, care va fi înlocuită cu o împărăție a spiritului, cetatea Ierusalimului ceresc. /.../ adoptând simbolul /romanul/ comite cu premeditare un asasinat în efigie, atunci când procedează la autopsia cadavrului unei lumi, cu împărățiile și valorile ei agonizând. Și, mai mult încă, el prevestește, prin aburul elegiei imperiului chezaro-crăiesc, prin stihia

Scanned with OKEN Scanner

nomadismului ca unic agent de speranţă, prin complexul traumatic al frontierei, o lume viitoare" (G. Omăt). Ceea ce îl transformă într-o carte simptomatică nu numai pentru ceea ce alege să „reflecte" din realitatea şi din obsesiile unei epoci, ci şi pentru strategiile subversive ale literaturii dizidente româneşti a anilor '80.

EDIŢII: Bucureşti, 1997. Ecranizat (sub acelaşi titlu), în 1996-1997, de către regizorul Mircea Veroiu.

REFERINŢE CRITICE: Em. Carrère, în „La regle du jeu", no.1, 1990; I. B. Lefter, în „Contrapunct", nr. 4, 1991; V. Nemoianu, în „The World Review", august 1991; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Contrapunct", nr. 4, 1991; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 14, 1991; T. Radu, în „Contemporanul", nr. 18, 1991; Fl. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 14, 1991; I. Bot, în „Tribuna" nr. 22, 1991; G. Omăt, în „Viaţa Românească", nr. 6-7, 1992; M. Dragolea, în „Steaua", nr. 2-3, 1991; M. Iacob, în „România literară", nr. 22, 1991.

I. B

FEMEIE, IATĂ FIUL TĂU — Roman de Sorin Titel, publicat în 1983, la Editura Cartea Românească din Bucureşti. El încheie o serie de patru romane începută în 1974 cu *Ţara îndepărtată*, continuată cu *Pasărea şi umbra* (1977) şi *Clipa cea repede* (1979). Îndelung elogiat de critică, romanul e distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor şi Premiul Academiei.

Privit din perspectiva seriei de romane în interiorul căreia se integrează, romanul lui **S. T.** apare ca o construcţie puternic individualizată, complexă şi de o ambiţie aparte. Dacă în volumele anterioare interesul autorului oscilează între o concentrare asupra tehnicii de redactare (urmând deseori reţeta modernă a jocului şi experimentului) şi construirea unei linii narative prin acumulări succesive şi paralele de informaţii aparent disparate, în *Femeie...* dorinţa scriitorului de a oferi o construcţie perfect echilibrată, în care fiecare detaliu să-şi afle cu uşurinţă locul şi să contribuie la apariţia unui înţeles la un nivel de profunzime e dominantă şi uşor perceptibilă. Romanul nu mai acumulează, cum o făceau precedentele, ci are totul de la început, se prezintă din prima pagină conţinând toate întrebările şi răspunsurile pe care le va avea şi în spaţiul final al ultimei pagini. Aproape că nici nu poate fi povestit (nu acesta fiindu-i sensul), el e mai curând o pledoarie pentru propriile obsesii, o introducere firească în lumea „lucrurilor fundamentale" despre care **S. T.** şi-a dorit întotdeauna să scrie. Mai mult decât oricând, prozatorul îşi propune o depăşire a limitelor în interiorul cărora operase până atunci. În primele romane ale seriei, procedeele de construcţie narativă constau în alternări de planuri, schimbări repetate de voci, acumulări de imagini ce reuşeau astfel să îmbogăţească trăsăturile unui personaj sau ale altuia. În *Femeie...* sunt urmărite destinele a două perechi de personaje: Marcu şi Ivo Filipovac, aşezaţi undeva la începutul de secol, şi un alt Marcu şi Roger, mai apropiaţi de vremurile moderne. Distincţia dintre cele două perechi de personaje e deseori foarte fragilă, creând impresia că e vorba de un singur Marcu, trăitor în două timpuri diferite, însoţit de un dublu al său, un personaj cu care seamănă izbitor, până la confuzia totală. Destinele lor sunt urmărite din perspectiva figurii Mamei, cu visul căreia se deschide şi se închide romanul, mărind această impresie de construcţie sferică desăvârşită şi sugerând în acelaşi timp o subtilă depăşire a limitelor realităţii prin evadări într-un fantastic perceput ca mod de a fi al unui teritoriu mitic, eliberat de istorie şi de scurgerea timpului. Personajele nu cresc înspre moarte, ci îi simt prezenţa de la început, o poartă cu sine, eliminând efectele cronologiei. Acest spaţiu mitic al romanului e acelaşi şi în volumele anterioare, diferenţa apărând la nivelul perspectivei. Romanele câştigă în profunzime, trec de la un fantastic al lucrurilor mărunte la sacru, primind dimensiuni tot mai largi. *Femeie...* reface povestea eternă a iniţierii şi mântuirii în spaţiul aparte al acestui ţinut care depăşeşte şi el graniţele unui teritoriu fizic (satul Margina) spre a se împlini într-o unitate de atmosferă şi stil. Fie că îl vom regăsi pe Marcu-soldatul murind în timpul primului război mondial pentru vina de a fi semănat până la identificare cu Ivo Filipovac, fie va fi vorba de Marcu-pictorul aflat pe un pat de spital la Paris ca victimă a unui accident rutier în care va muri Roger, aceeaşi mamă îi va veghea pe amândoi într-o generalizare perfect consonantă cu unicitatea „lucrurilor fundamentale". Întotdeauna destinele bărbaţilor, cu toţii făcând parte dintr-o „seminţie a singuraticilor", sunt supervizate de o figură feminină, refăcând un tot originar distrus într-un trecut imemorial: „femeile par smulse din mine

Scanned with OKEN Scanner

în timpul unui somn (sau al unui trecut) amnezic". E vorba de un somn-vis matern în care romanul își ascunde toate semnificațiile, în care confuziile de identitate sunt permise, pentru că esențială nu mai e diferența, ci asemănarea, nu mai uimește multitudinea, ci unitatea. Într-un anume fel, apariția în literatura română în deceniul al nouălea a unui astfel de roman e surprinzătoare: el nu seamănă cu ceea ce se scrie în jurul său și nu pare a fi influențat de tărâmul înnoitor pe care îl deschide proza noii generații. Pe de altă parte, creația nu poate fi înscrisă nici într-o anume tradiție, sfidând, în modul cel mai subtil și rafinat cu putință, canoanele și rețetele existente. **S. T.** reușește chiar o diferențiere față de propria sa operă anterioară, interpretabilă acum drept pregătitoare, un stadiu necesar și, deși bine individualizat și valoros prin propria scriitură, o introducere în atmosfera lucrurilor esențiale. *Femeie...*, reușește în mod remarcabil să refacă o anume armonie clasică, un echilibru pierdut al narațiunii. În *Țara îndepărtată* colajul devenise insistent, propunând tot mai des un autor ce se joacă, serios totuși prin importanța acordată subiectului, un pictor a cărui unică libertate e în alegerea culorii. În *Femeie...*, deși autorul simte nevoia de a-și face auzită vocea pe anumite porțiuni de text, cu orgoliul narcisiac al celui ce aranjează scenele de la suprafață, scriitura nu mai păstrează caracterul de experiment; tehnica de construcție, admirabilă și deloc tradițională, devine mijlocul prin care o lume uitată sau prea des tradusă în simboluri ce nu o înțeleg se prezintă așa cum e și uimește tocmai prin această prezență aglomerată de semnificații, niciodată destule sau capabile de a-i lua locul. E sugestivă în acest sens modalitatea prin care **S. T.** a ales titlul acestui ultim roman al său: fiind aproape de încheierea cărții și fără a avea încă un titlu, autorului i se pare că unul din cvartetele lui Haydn pe care tocmai le asculta exprimă perfect o anumită „tristețe metafizică" pe care voia să o redea în roman. Întâmplător sau nu, titlul cvartetului este chiar cel pe care îl va primi romanul, ambele opere referindu-se la cunoscutul pasaj biblic față de care opera lui **S. T.** se constituie într-o creație complementară (reinterpretând relația mamă-fiu prin prisma unei lepădări niciodată complete). Acest mod de alegere a titlului mărturisește o dorință de a nu semnifica prin sine, păstrând asemenea muzicii libertatea unui conținut fără închiderea și limitele unui sens bine definit. Aici poate se află și punctul de forță al prezenței lui **S. T.** în literatura română: în capacitatea de a îmbogăți discursul scris cu noi trăsături. Iar apropierea de construcția muzicală, polifonică și repetitivă, mărește efectul bine controlat al operei depline.

EDIȚII: *Femeie, iată fiul tău*, București, 1983 (ed. a doua, București, 1997).

REFERINȚE CRITICE: L. Raicu, *Fragmente de timp*, 1984; V. Cristea, *Modestie și orgoliu*, 1984; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; V. Cristea, *Fereastra criticului*, 1987; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987.

H. P.

FERESTRELE ZIDITE — Roman de Alexandru Vona. Apare în 1993 la Editura Cartea Românească. Scris în trei săptămâni, în 1947, va rămâne o operă de sertar, fiind pregătit pentru tipar, la îndemnul lui Ovidiu Constantinescu și Liviu Călin, abia după 1990. Înainte de publicare, volumul circulă în manuscris, fiind remarcat, printre alții, de Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ion Caraion, Monica Lovinescu, Paul Celan, Roger Caillois, Alain Robbe-Grillet. Este tradus în Franța, în 1995, an în care i se decernează la Roma Premiul Internațional al Uniunii Latine. În anul următor este tradus în Olanda, apoi în Germania (1997) și în Spania (1998). În 1997 romanul a fost tipărit la editura Cartea Românească din București.

Destinul literar al romanului lui **A. V.** *Ferestrele zidite* reprezintă una dintre imaginile simptomatice și absurde ale degradării valorilor într-un spațiu agresat de un regim politic pervertit. Ultimul laureat al premiului Fundațiilor Regale, **A. V.** pleacă în 1947 la Paris lăsând în țară manuscrisul romanului, a cărui apariție va fi astfel întârziată cu aproape cincizeci de ani. Într-o retorică a virtualității, textul lui **A. V.**, recuperat și oferit tiparului după o jumătate de secol, incită la reflecții asupra unui alt (posibil și ratat) destin al literaturii române a ultimelor decenii. Rezultat al unui impuls scriptural – conform mărturisirilor autorului – aproape inexplicabil, textul „se scrie" pe sine, forțează granițele limbajului și percepției și își organizează propriile serii

Scanned with OKEN Scanner

motivice şi viziunea, înscriindu-se (deşi dificil de clasificat) între suprarealism şi onirism (I. Pop), între viziunea romantică şi halucinoza modernistă, între existenţialism şi gotic (I. Vartic) şi se raportează la o familie de spirite înrudite cu puţini reprezentanţi în peisajul literar autohton, dar desemnând o ilustră castă în literatura europeană. Din magma materialului epic al romanului trama se conturează difuz, ca un element secundar în economia textuală. Naratorul (textul este o transcriere la persoana întâi a unei serii de stări şi viziuni ţinând de acuta interioritate a unui personaj cu o sensibilitate aproape maladivă), o figură individualizată exclusiv prin elementele propriilor trăiri, cunoaşte, printr-un joc în care dialectica privirii ocupă un loc fudamental, o familie bizară, alcătuită din trei personaje incerte (mamă, frate şi soră), învăluite de mister, care declanşează un joc al puterii şi disimulării ce se desfăşoară în teatrul unei case amintind de decorurile gotice şi romantice din literatura saxonă. Pe coordonatele unei „estetici a tainei", a misterului absolut de esenţă romantică (M. Zaciu), textul lui **A. V.** acreditează un traseu oscilant, între o lume a adevărurilor obiective şi o „irealitate imediată" de tip blecherian, al cărui spaţiu generator este „locul psihic" al creierului naratorului (I. Vartic). Apologia organului gândirii – al construcţiei fantasmice, aici – în romanul lui **A. V.** este doar parţial asimilabilă dicteului automat de factură suprarealistă. Dacă notaţia suprarealiştilor viza în primă instanţă o plonjare în zonele abisale ale fiinţei, în care juxtapunerea simbolurilor face sens conform unei gramatici psihanalitice, iar traseul reprezintă unul al descoperirii de sine, construcţiile fantasmice din *Ferestrele zidite* pleacă de la „cărămizile realului" şi propun nu explicaţii ale fiinţei, ci ale evenimentului, proces în care fiinţa comentatoare este mereu egală cu sine şi în care voluptăţii surprizei i se substituie imperativul necesităţii. Ca spaţiu favorit al fiinţării, „locul psihic" dindărătul ochiului închis găzduieşte o realitate fulgurantă, bazată pe principiul libertăţii asociative. Viziunea romantică (ochiul închis afară ce înăuntru se deşteaptă) prin care eul scriptural configura scenarii mitice este înlocuită aici, prin tehnici proustiene, de o calofilă (stilistic) dispersie în esenţele lumii, în resorturile intime ale gestului minimal. Se configurează astfel nu un spaţiu de evaziune, nu un univers compensativ, ci un spaţiu prim, natal. Ruperea din el echivalează unei traume şi are repercusiuni în ordinea internă a fiinţei („Eram trist, dar nu ca în toate zilele, mai precis, ca în fiecare început de zi, de tristeţea multiplă a ochilor întorşi de pe farmecul conturelor interioare /.../, a creierului rupt din lanţul aventurilor de dincolo, aventuri în care toate nuanţele sunt semnificative – zâmbetul infim de pe obrazul fetei înseamnă că undeva în spatele meu s-a deschis o fereastră, se simte umbra norilor albi, respiraţia prăpăstiilor albastre şi vântul rătăcind prin ramurile graţios ondulate ale plopilor, astea toate, bineînţeles, numai din marginea ridicată puţin a buzei umede – de tristeţea sângelui ce-şi găseşte în vacanţa somnului prilej pentru călătorii din ce în ce mai savante şi o altă conştiinţă voluptuoasă, a sângelui ce trebuie să alimenteze din clipa în care ne trezim membrele absurd agitate ce-l reduc la rolul lui umil de mesager orb al vieţii."). „Lanţul aventurilor de dincolo" în care conştiinţa, fericit captiv în „mările de spume", rătăceşte cu voluptatea creatorului de lumi într-un spaţiu virgin, al posibilităţilor absolute, desemnează o obsesie a călătoriei cultivată senin de personajele unui Mateiu Caragiale, recompusă aici pe temeiul necesităţii organice. Dacă fantasma lucidă a Crailor descoperea, în textul caragialian, un act gratuit şi sublim prin configurarea unor „propuneri de real" în „rama" istorică a ultimului veac estet al umanităţii, gestul de (nu fugă, ci) alunecare a eului narativ din *Ferestrele zidite* descoperă resorturile intime ale unui model ontologic. O subtilă alienare marchează existenţa personjului, care „resimte" lumea („realitatea reală") ca pe o sumă de elemente/ procese a căror esenţă intimă, odată descoperită prin contemplare şi acutizarea percepţiilor eului, trădează masca pragmatică şi dezvăluie, dincolo de aceasta, o reţea de subtile legături în a cărei sinergie fiinţa este definitiv cuprinsă. Se configurează în acest chip o „suprarealitate" (în chiar miezul realului) ce decurge dintr-un mod al „trăirii în esenţă" şi care conferă textului marca unui existenţialism sui-generis, teoretizat prin instrumente ce ţin de tehnicile impresioniste („asociaţiile diurne /.../ încearcă să clarifice obiectele, ceea ce coincide adesea cu destrămarea lor. Tăcerea devine cu timpul un leagăn ce se mişcă încet /.../ şi care

Scanned with OKEN Scanner

mă aduce mereu, peste o prăpastie, deasupra întâmplărilor în aparență numai nesemnificative cu care mă întorc de afară. Mă țin cu mâinile crispate de frânghii, în timp ce ochii îmi joacă pe obiectul tot mai îndepărtat de prima lui identitate și care ia, în noile lui ipostaze, proporții insuportabile"). Atare demonstrații susțin structura subiectivă a discursului narativ. Ele sunt dublate de un metaforism ce permite o fluidă glisare între exterioritate și interioritate, între corporalitate (obiectual) și inefabilul transfizic („tristețea aceasta /.../ se retrage încet ca apele refluxului; pe plaja corpului rămân numai, uneori, ca în anumite crevase, ochiuri de fluid amar"). Modelul ontologic prefigurat în *Ferestrele zidite* implică o modalitate involuntară de cunoaștere a lumii. Eul plonjează (este atras) în analiză și descriere pe baza unor structuri asociative. Proustianismul textului rămâne însă parțial. Fluxul conștiinței, asociațiile libere pun în ecuație un întreg bagaj semnificativ de cunoaștere prestabilită, la care eul apelează prin procese anamnetice. Schema narativă a romanului propune două tipuri ale anamnezei. Ca o provocare la adresa „lumii ce se cere descifrată" sau, alteori, ca adjuvant al demonstrațiilor subiectiviste, eul narativ apelează la anamneza selectivă, conștientă, construită epic pe structura „îmi amintesc că..." („nu pot să-mi aduc aminte dacă într-adevăr credeam sau nu că în odaia mamei se muta, când plecau părinții din oraș, dracul /.../ în orice caz, știu că-n fiecare din acele seri, de când se întuneca, se umplea casa de neliniște.") În aceasta ipostază, obiectul amintirii este discursivizat, gramaticalizat, supus analizei. Ceea ce rezultă este un termen definind o stare (în citatul dat – „neliniștea"), stare ce definește raporturile ființei cu lumea pe segmentul de text care urmează izolării și circumscrierii termenului. Ca reacție a ființei „provocată de lume", sub imperiul „tensiunii de a fi", eul evadează de sub presiunea limitei prin anamneza „derapantă". Saltul în hiperspațiul amintirii, marcat textual cel mult printr-un alineat, proiectează personajul într-un topos al jaloanelor fixe, mai puțin surprinzător, mai confortabil. Universul narativ din *Ferestrele zidite* asociază cuvântul obiectului. Lumea obiectelor, „realitatea reală", obturează însă esențele intime, energia subtilă a lucrurilor; în demersul perpetuu pentru revelarea și explicitarea sinergiei elementelor, eul resimte trădarea cuvântului și se refugiază în tăcere. Implicit (printr-o aferează strictă a dialogului) și explicit (prin subtile teoretizări, adesea metaforizante), economia narativă a romanului susține structurile epice subiectiviste (anamneza, asociațiile libere, discursivizarea stării) printr-un monolog interior ce desemnează o mutație a interesului dinspre comunicare înspre discursul introvertit, într-o structură mixtă, ce alternează fluxul conștiinței cu povestirea la persoana întâi. Singurul Cuvânt, așadar, este cuvântul interior. Tăcerea reconfigurează lumea, o resemantizează: „câteodată tăcerea coboară între noi de pe un plan al irealității, în care nimic nu mai are vreo semnificație și liberează lucrurile înfeudate în restul timpului utilității lor. Se produc atunci dezechilibrări bizare și se creează cu totul alte ierarhii". Alteori procesul este autoindus („știu să «fac somn»"). A „face somn" echivalează lui „a face sens", iar incursiunile în universul (re)construit funcționează nu doar ca panaceu pentru conștiința în tensiune, ci și ca joc al cunoașterii. Galeria „figurilor de ceară" – ciudatul bestiar al personajelor din roman – își desfășoară contururile în spațiul-capcană al „casei cu ferestrele zidite". Dincolo de toposul citadin (provincial), marcat de o apatie ce favorizează călătoriile interioare, și de „celula" personajului narator, casa romantic izolată în sălbăticie a bizarei familii fără nume ce face obiectul de interes al protagonistului dezvăluie un spațiu închis, semn imuabil al unei eternități misterioase și răbdătoare, ca însăși istoria, ce „văzuse multe generații stingându-se pe rând". Lăcaș al penumbrei, înconjurat de o natură agresivă, casa reprezintă imaginea în oglindă, tăcută, a grotei labirintice dintre vechi ruine de cetate (efigii ale derealizării „realității reale") în care naratorul, preopinentul său și hieratica femeie (soră/ amantă?) traversează momente de maximă intensitate. Jocul măștilor săvârșit de personajele (antinaturi) cuprinse de o frenezie a disimulării uzează de scenografia (aproape mistică a) acestui spațiu-salon al tăcerii, în care ființele încarcerate se supun unei dialectici a nerostitului. Finalul – deschis – lasă sub semnul întrebării „realitatea reală" a întâmplării, dovedind mai degrabă că textul întreg este o fantasmă pletorică, o halucinație întreținută de un patologism psihic al eului scriptural, situație

Scanned with OKEN Scanner

în care discursul romanesc dezvăluie o structură oglindită de „vis în vis în vis...". Salvându-se aproape miraculos de la un destin ratat de „literatură de sertar" și marcând un moment de calitate în istoria literaturii, romanul lui **A. V.** propune o viziune fascinantă asupra interiorității, alături de o scriitură ce dă măsura unui prozator de talie remarcabilă. Tehnicile narative ale edificiului romanesc, atmosfera saturată de o dialectică aleatorie a stării, imaginarul subiectiv adaugă elemente esențiale perspectivei asupra discursului epic autohton și desemnează textul ca pe o necesară experiență de lectură.

EDIȚII: *Ferestrele deschise*, București, 1993; ed. a doua, București, 1997.

REFERINȚE CRITICE: Ioana Pârvulescu, în „România literară", nr. 47, 1993; Al. George, în „România literară", nr. 1, 1994; Irina Mavrodin în „România literară", nr. 15, 1994; Carmen Varfalvi Berinde, în „Apostrof", nr. 7-8, 1996; M. Zaciu, în „Vatra", nr. 5, 1997; Ion Pop, în „Apostrof", nr. 12, 1997; Ion Vartic, în „Apostrof", nr. 12, 1997; N. Bârna, în „Apostrof", nr. 12, 1997.

C. T.

FEȚELE TĂCERII — Roman de Augustin Buzura. Apare în 1974, la Editura Cartea Românească și i se decernează Premiul Uniunii Scriitorilor. Ediția a doua, revăzută și adăugită, apare în 1991. Ediția a treia, text definitiv, este tipărită în 1996. Autorul semnează și scenariul după roman, pentru filmul *Undeva, în Est* (1991 în regia lui Nicolae Mărgineanu).

Romanul lui **A. B.**, *Fețele tăcerii*, este, neîndoielnic, un foarte bun roman social, în sensul că oferă o mai amănunțită și mai exactă cunoaștere despre unele evenimente cruciale din istoria societății românești contemporane, prin intermediul mai cu seamă a două narațiuni, fiecare cu perspectiva ei proprie (narațiunea lui Gheorghe Radu, pe de o parte, și cea a lui Carol Măgureanu, pe de alta). Pentru o mai corectă definire critică a romanului e însă nevoie a nu se scăpa din vedere prezența și a unei a treia narațiuni; pentru că ziaristul Dan Toma nu se mulțumește să înregistreze confesiunile celor doi de mai înainte, ci întreprinde, la rândul său, o investigație în propriul trecut, în propria biografie, începând cu episodul „doamnei Lida" și al anilor de școală, continuând cu acela al muncii în mină și încheind cu experiența lui de ziarist. Dan Toma nu se află doar în situația de a judeca faptele altora, ci devine – în mod din ce în ce mai pronunțat – și propriul său judecător. Este de observat că, din punct de vedere compozițional, tocmai această a treia narațiune, ce vine din partea lui Dan Toma, pare să traseze coordonatele principale ale romanului. Primele două narațiuni au, din acest unghi, valoarea doar a unor *motive dinamice*, prin care se susține cea de a treia narațiune. Ar fi mai indicat, de aceea, să căutăm o definiție a romanului pornind în primul rând de la această narațiune. Vom descoperi astfel că *Fețele tăcerii* se prezintă cu precădere ca un roman de formație, în speță fiind vorba de formarea, de maturizarea unui scriitor. Așa cum ni-l prezintă autorul, drumul parcurs de Dan Toma este drumul înfrângerii unor numeroase obstacole lăuntrice, este lungul și dramaticul drum al unei eliberări; dacă în primul capitol al povestirii el mai are încă să-și recunoască (față de Melania) o anumită indecizie și reținere, în ultimele pagini îl vom surprinde deja într-o cu totul altă atitudine, cu mâna ridicată, anunțându-și astfel hotărârea de „a spune adevărul". Evident, există și tentația inversă, de a judeca celelalte două narațiuni din această ultimă perspectivă. S-a încercat, astfel, să se stabilească în ce măsură întâmplările istorisite de Gheorghe Radu sau de Carol Măgureanu sunt sau nu la înălțimea programului literar enunțat de Dan Toma. Întrebarea, firește, poate fi pusă, dar ea prezintă inconvenientul de a falsifica perspectiva din care sunt efectuate celelalte două narațiuni. Și în cazul lui Gheorghe Radu, și în acela al lui Carol Măgureanu, motivația narațiunii trebuie căutată în altă direcție. Nu atât *adevărul* se luptă ei să-l înfățișeze, reînviind trecutul, cât să câștige o anume seninătate de spirit, echilibrul, puterea de a se detașa de trecut; afirmație valabilă nu numai pentru Carol Măgureanu, ci – oricât ar părea de curios – și pentru Gheorghe Radu. Ce e drept, acesta din urmă mai are o ultimă reacție de înverșunare, atunci când își aprinde casa și vrea să dea vina pe Carol; dar este ultima. Adevăratul deznodământ îl reprezintă hotărârea lui Radu de a părăsi satul, de a se reîntoarce la oraș. Semnificativ pentru transformarea lăuntrică a personajului, pentru victoria pe care el o dobândește asupra lui însuși, este schimbul de replici între Radu și șoferul cursei ce îl ducea la oraș: „Domnule, sunteți de aici, ce-i asta?" îl întreabă nedumerit șoferul pe Radu. „Nu-s de aici, habar n-am. Sunt numai în trecere...".

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași semnificație o are și decizia lui Carol Măgureanu de a-l vizita pe profesorul Toma, medicul său, pentru „reparații generale". Intenția lui era, deci, de a se reîntoarce la o viață normală, de a nu mai trăi numai prin trecut. Ținta spre care năzuiesc ambele personaje nu o reprezintă așadar *adevărul*, ci *viața*. Cei doi naratori trebuie, în consecință, înțeleși ca simboluri ale omului de rând, ceea ce îi pune, față de Dan Toma, în raporturi mai degrabă antitetice. Împrejurarea este de natură să dea un înțeles nou relativei neutralități a lui Dan Toma față de cei doi protagoniști. Această neutralitate nu este de fapt decât distanța pe care arta și-o ia față de viață. În același fel se cuvine interpretat și gestul final al lui Dan Toma, de a cere să coboare din mașina în care se aflau și Carol și Radu. Dan Toma se identifică cu *privirea*, așa cum, de altfel, sugerează și câteva frumoase metafore ale cărții (a se vedea mai cu seamă visul eroului, din primul capitol). Relațiile acestea antagonice între naratori nu fac decât să nuanțeze și mai mult problematica estetică a romanului, subliniindu-i ponderea în economia ansamblului. După ce a desemnat *adevărul* ca mobil suprem al personajului său, scriitorul se grăbește să precizeze că acesta nu se reduce la o activitate de tip mimetic, ci – dimpotrivă – că presupune un anumit coeficient de creație intelectuală, adică o reordonare, o dispunere într-o altă perspectivă. Hotărât, *Fețele tăcerii* este cu mult mai mult decât un roman social (și aici **A. B.** se află în vădit progres față de *Absenții*), iar discursul narativ se concentrează în jurul unor multiple semne ale artisticului. Luat însă doar ca roman social, *Fețele tăcerii* se remarcă prin aceeași abordare din perspectivă antropologică a evenimentelor istoriei. Autorul acordă, firește, importanța cuvenită resorturilor ideologice care guvernează faptele umane, dar nu pierde din vedere nici instinctele. O analiză dintre cele mai concludente, în această direcție, este cea pe care romancierul o consacră lui Gheorghe Radu. Mobilul tuturor actelor lui pare să fie *resentimentul*, în primul rând. O mărturisește, cu inconștiență, el însuși: „vreau doar să știi că eu i-am purtat pică lumii de când mă știu, pentru că e greu să-ți dai seama cum și-a bătut viața asta joc de mine. Mereu umilit, amenințat, ți se umple ulciorul odată și te pomenești spunându-ți: ia să mai terminăm, ia să vă învăț și eu minte!". Cel dintâi pe care Radu apucă „să îl învețe minte" va fi patronul Winter, pe care îl constrânge să înghită niște mămăligă unsă cu păcură. Mai târziu, în timpul războiului, își va zdrobi adversarul, mult mai îndemânatic și mai dur, în cursul unui meci de box, numai pentru că „râsul ăsta satisfăcut, sigur, m-a trezit". Înverșunarea lui Radu împotriva Măgurenilor își are, și ea, o explicație asemănătoare. Pentru **A. B.** istoria nu poate să însemne doar o perfecționare a formelor, ci – totodată – și una a speciei umane. Autorul își reprezintă, astfel, istoria ca pe o evoluție naturală, ai cărei factori pozitivi sunt supunerea instinctelor, dezinteresarea, mila, generozitatea, înțelegerea. Din acest unghi, Dan Toma constituie exemplarul uman cel mai evoluat din roman; ceea ce nu-l scutește, în numeroase rânduri, de "căderi". Există însă întotdeauna, în cazul său, o forță lăuntrică ce îl ajută să se redreseze. Singura ființă care prezintă oarecari înrudiri cu Dan Toma este, în roman, Carol Măgureanu. Lunga perioadă pe care a petrecut-o ascuns, zidit de viu, l-a deprins cu exercițiul detașării de sine, lucru de care, de altfel, eroul este pe deplin conștient: „M-am desprins însă de amănunte, nu pot și n-aș vrea să fiu nimic. Am ajuns în acel spațiu, dincolo de azi și de ieri, când nu poți gândi altfel". Dramele istoriei apar, pentru **A. B.**, ca drame ale selecției naturale. Exemplarele superioare nu sunt adaptate pentru luptă, ceea ce le face foarte vulnerabile, victime aproape sigure în orice confruntare. Autorul pune însă o oarecare exagerare în intenția sa de a sublinia vulnerabilitatea acestor ființe superioare, impresia finală fiind aceea de nedorită efeminare. Nu întâmplător metaforele vulnerabilității sunt luate cu precădere din sfera sensibilului. În Dan Toma, celelalte personaje văd, de pildă, când o *mimosa pudica*, când o *babirusa* („Cum l-o fi dus mintea la *babiruse*, nu-mi explic nici azi. Poate că o fi meditat asupra vieții mele. N-am prea citit eu multe despre el, m-a enervat însă că, după câte am priceput, acestui animal delicat, de eprubetă, îi cresc caninii inferiori și i se răsucesc în așa fel încât îi perforează maxilarul superior, chiar și creierul, și animalul uneori se autodistruge"). În sfârșit, *Fețele tăcerii* se impune și ca unul dintre cele mai importante momente, în literatura română contemporană, de critică a limbajului. Autorul întreprinde una dintre cele mai acerbe operații de inventariere a

Scanned with OKEN Scanner

automatismelor şi şabloanelor de exprimare. Personajul care are cel mai mult de suferit din această cauză este Gheorghe Radu. Numeroase pagini ale romanului se citesc, de aceea, cu infinite delicii. *Feţele tăcerii* rămâne astfel o carte de o excepţională profunzime, ale cărei niveluri structurale, dublate de un limbaj ce mărturiseşte adesea o înclinaţie spre epitetele hiperbolice, desemnează un moment de incontestabilă maturitate a prozatorului **A. B.**

EDIŢII: Bucureşti, 1974; Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Bucureşti, 1991; Ediţia a treia, text definitiv, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; M. Iorgulescu, *Al doilea rond*, 1976; I. Vlad, *Lecturi constructive*, 1976; Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1977; A. Cosma, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, 1977; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1978; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, 1987; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, 1988; I. Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994; M. Papahagi în *Dicţionarul Scriitorilor Români* (coordonatori M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), 1995; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, 1996; L. Petrescu, *Studii transilvane*, 1997.

L. P.

FIGURILE DE CEARĂ — Volum de poeme în proză cu care a debutat Adrian Maniu (1912). Cuprinde texte tipărite mai întâi în revistele „Insula", „Simbolul", *Noua Revistă Română* (1912). Reluate în volumul *Jupânul care făcea aur* (1930), cu numeroase modificări vizând concentrarea expresiei. Unele dintre piese au în această ediţie titlul schimbat: *Lia* a devenit *Somn alb*; *Nocturna a II-a – Noapte*; *Nocturna I-a – Altă noapte*; *Cântec calm – Cântec liniştit*; *Peisagiu cu corbi – Corbii din mlaştină*; *În noapte – Pâinea întunericului*; *Tată – Tata*; *Vals – Vraje*; *Nietzscheana – Asfinţit de gând*. Au fost eliminate: *Varianta unui cântec pierdut*, *Prin genele soarelui*, *Pescarii*, *Un copil*, *Moartea Doamnei Raw*, *Cântarea încântărilor tale*.

Figurile de ceară e o scriere reprezentativă pentru evoluţia poemului românesc în proză din anii de afirmare plenară a mişcării simboliste. Încărcăturii metaforice specific simboliste, poetul îi adaugă accentul pe plasticitatea imaginii, într-o structură ornamentală stilizată. O caracteristică a multora dintre texte este dezvoltarea, în genul temei cu variaţiuni, a unor serii metaforice, în jurul aceluiaşi obiect. În linia lui Jules Laforgue şi Oscar Wilde, se remarcă atitudinea ironică, persiflantă, trădând conştiinţa convenţiei literare, definitorie pentru modernism, precum şi gustul accentuat estetizant: rafinament asociativ, decorativism, ostentaţie a originalităţii. Universul imaginar al micilor proze din *Figurile de ceară* e îndatorat în bună măsură simbolismului, îndeosebi în latura sa „decadentă": lumea bâlciului, în acompaniament de flaşnetă, cu paiaţa pălmuită „pentru cei ce văd, să râdă" (*Paiaţa roşie*) reactualizează figura arlechinească a lui Pierrot din poemele lui Laforgue ori din plastica impresionistă a începutului de secol; atmosfera straniu-macabră, cu prezenţe breugheliene şi goyeşti din *Blestemaţii*, cu imaginea cadavrului femeii iubite „ros" de cel ce se lamentează pe tema dragostei pierdute (*Cântec pentru când e întuneric*), cu reprezentările de panopticum, ca fundal grotesc pentru o dramă sentimentală (*Figurile de ceară*), ori cu elemente de peisaj sumbru, neliniştitor (*Peisagiu cu corbi*). Alte câteva proze au un aer mai „realist", schiţând tablouri de atmosferă din timpul războiului de independenţă (*Grănicerul*, *Războiul*). O notă marcat sentimentală au bucăţi precum *Coţofana* şi *Cântec vechi*. Trăsăturile cele mai caracteristice pentru evoluţia lui **A. M.** din anii următori le evidenţiază o serie de texte ce îmbină atmosfera sentimentală cu ironia, stilizările estet-decadente cu exerciţiul deformării groteşti a imaginii şi „confesiunea" lirică cu capriciul reflexiei detaşate, luând în răspăr temele „sacre" ale poeziei. Piesele reprezentative sub aceste unghiuri sunt cele două *Nocturne*, *Prin genele soarelui*, *Deasupra gândului*, *Moartea D-nei Raw*, *Nietzscheană*, *Cântarea încântărilor tale*. *Nocturna (a) II-a*, de exemplu, premerge imaginii prea puţin conformiste pe care o va contura poezia *Crucile fântânilor*, publicată mai târziu în volumul *Lângă pământ* (1924): „Pe crucea de lângă jgheabul de salcie, aplecată fiindcă s-au frecat de ea boii, pe crucea pe care a fost vopsit Christos... lăudăros ca şi cum numai el ar fi suferit pentru alţii, – pe cruce, pe braţul drept, a căzut ca o bucată moale de întuneric, o bufniţă uriaşă, cu ochi sclipitori de argint". Descrierea atmosferei misterioase, cu ecouri de basm, din

Scanned with OKEN Scanner

Nocturna I-a se pierde în exerciții imagistice oarecum gratuite, căutate parcă din pura plăcere a asocierilor insolite: „Uriașă boabă de mărgean, fantastic lampion japonez, potir din care cuminecă norii, luna alunecă printre stele"; și tot aici: „Luna e o pată de sânge, stelele picături de apă aburite pe geamul cerului./ Stelele sunt note de muzică./ Luna e o hârcă de mort pe o pernă de catifea aurie, / Luna e un solz de pește". *Printre genele soarelui* oferă o suită de definiții lirico-ironice precum: „Iubirea: trebuința de a fi banal"; „Luna în creștere: un sân tăiat"; „Viața: Erori utile + adevăruri inutile"; „Flori de nufăr: Ouă de rață răscoapte. / (Servește-le pe tăvi verzi)"; „Amurg: Dama cu camelii a scuipat sânge" etc. Anunțând viitoarele experiențe demitizante din poemul dramatic *Salomeea* (1915), se desfășoară aceste imagini ce aliază stilul „artistic", manierist, cu fronda anticonvențională: „Triunghiul buzelor tale e un arc; săgeți toate zâmbetele /.../ Dar pântecul tău e o amforă răsturnată./.../ Și râsul ți-e ostenit ca o lămâie, de toată acreala suptă. / Ca o salcie în ploaie ți-e atunci părul, înrourat de căldura și de aburul tău./ Și tâmplele îți tremură ca inima șopârlei/.../ Și dinții se ciocnesc ca un mănunchi de chei"... Inegale valoric, textele din *Figurile de ceară* conțin în germene toate direcțiile mai importante pe care scrisul poetului urmează să le dezvolte. „Modernismul" lor frapant și accentul pus pe imagism au avut de altfel consecințe vizibile în opera scriitorilor avangardiști din deceniul al treilea, în primul rând a lui Ilarie Voronca.

EDIȚII: *Figurile de ceară*, București, 1912; *Jupânul care făcea aur*, București, 1930; *Versuri în proză*, București, 1965.

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; M. Zamfir, *Poemul românesc în proză*, 1981; Gh. Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985.

I. P.

FIUL VÂNĂTORULUI — „Basm din Muntenia" publicat de Petre Ispirescu pentru întâia oară în „Columna lui Traian", București, febr. 1876. Retipărit în vol. *Legendele sau basmele românilor, adunate din gura poporului*, București, 1882, și apoi în edițiile succesive ale culegerii. Întrețesere de elemente arhaice (reminiscențe totemice, practici magice, rituri inițiatice, cultul strămoșilor), psihologice (moralitatea eroului, precocitatea acestuia), cu aluzii sociale (raporturi antagonice, forme de exercitare a puterii), basmul reprezintă prin conexiunile conturate o alegorie a destinului uman. Paradigma fundamentală e „accesul către condiția superiorității", ficțiunea jucând o funcție pronunțat compensatorie. Orfanul fără „triște" (soartă, noroc, destin), animat de aspirația autoafirmării, obstaculată într-o lume ce privilegiază impostura, realizează prin isprava cinegetică o dublă intervenție decisivă în derularea timpului: resuscită tradiția vânătorului „cu mare noroc la vânat" – valorificată și de Odobescu în *Pseudo-kynegeticos* – , îmbogățind-o cu aportul cugetării discriminatorii și, totodată, declanșează resortul destinului virtual („scris în frunte") angajându-se în înfăptuirea lui etapă cu etapă până în finalul ce acreditează convingerea că binele triumfă în mod necesar.

De structură tripartită, basmul debutează cu formula „a fost odată ca niciodată" – înlănțuire complexă de opoziții „tari", sugerând unicitatea întâmplării petrecute cândva în realitate și, concomitent, irealitatea ei. Formula finală de asumare a prerogativelor auctoriale „și încălecai p-o șea, și v-o spusei d-voastră așa", supralicitată prin încălecatul „p-o lingură scurtă" și „p-un fus" insinuează atât ideea de păcăleală (afară de sensul hipic, lat. *in-sellare* înseamnă a „înșela" , „a amăgi", V. Nișcov), cât și un tâlc mai grav: spunerea poveștii ca desfășurare a peripeției echivalează cu înfășurarea firului vieții pe fusul destinului. Prefațată de dialogul protagonistului cu un substitut al Ursitoarelor care-i încredințează prima amuletă verbală, narația propriu-zisă actualizează cele trei încercări grele canonice cu care, aici, potrivit spuselor împăratului, Fiul Vânătorului s-ar fi lăudat: vânarea elefanților pentru recoltarea colților de fildeș din care să fie clădit palatul suveranului; convocarea meșterilor de la Nedeia Cetate în scopul zidirii acelui edificiu nemaivăzut; aducerea „crengii verzi" din pomul aflat în mijlocul Raiului, spre luminarea palatului „noaptea ca ziua". Spectaculoase, probele adaugă, fiecare, noi elemente de conturare a individualității complexe a Fiului Vânătorului. Inițial atracție obscură pentru „mesteșugul ăsta foarte primejdios" și, implicit, testare imprudentă a îndemânării în mânuirea armelor

Scanned with OKEN Scanner

paterne, vânătoarea nu rămâne totuşi un procedeu de sugerare a puterii prin luarea în stăpânire magică a obiectelor ei. Vestigii craniene simbolizând de obicei forţa fizică, *„fildeşii"* nu constituie, la rândul lor, simple trofee de exaltare a puterii agresive într-o strădanie de captare a unei cratofanii. Separat de animalitate, talismanul cinegetic indică acum puterea binefăcătoare, temelie a gestului constructiv. Amintindu-ne faptul că fildeşul a fost folosit la construirea tronului lui Solomon înţelegem mai uşor cum, retrăind pasiunea tatălui său, fiul îi asigură perpetuitatea, conferindu-i în plus valenţe „intelectuale". Asemeni biblicului Nemrod, „vânător vestit înaintea Domnului" şi constructor faimos în Asur, unde a ridicat cetăţi şi „unde a zidit Ninive", eroul basmului românesc este în acelaşi timp „vânător şi arhitect" (V. Lovinescu). La **I.** spaţiul desfăşurării probei cinegetice e Pădurea Fildeşilor. Aceasta supradetermină laturile pozitive ale simbolismului vânătorii prin însuşirile benefice de totdeauna ale perimetrului forestier – adevărat sanctuar în stare naturală, centru de viaţă şi sursă de regenerare. Astfel, peripeţia eroului reconfirmă tradiţia pădurilor sacre, rezervoare de cunoaştere misterioasă, sugerând posibila echivalenţă semantică între Pădurea Fildeşilor şi palatul edificat din colţii elefanţilor ce-o locuiesc. Prin transfer şi reciprocitate simbolică, în conturul primei încercări grele cititorul poate focaliza simbolismul vicariant al talismanului cinegetic, unde partea – fildeşii – valorează cât întregul – pădurea, prefigurare a ansamblului arhitectonic al palatului. Cea de-a doua încercare este abordată de Fiul Vânătorului în postura unui „argonaut": „Acum nu-i mai părea rău de slujba ce-i dăduse împăratul. Bucuria lui era fără margini când se văzu pe mare... Lui îi plăcea prea mult să se uite la corăbiile care mergeau pe rând ca cocorii. Sălta de veselie când vedea, dimineaţa, că soarele ieşind din poarta raiului se îmbăia în mare mai întâi şi apoi îşi făcea călătoria pe cer. Când vedea razele cele focoase ale soarelui că ies din apa mărilor, el se mira cum nu clocotesc apele. Seara încă, pe când luna se gătea şi se oglindea în apele mărilor, el se prindea în fel de fel de cugete şi nu-şi putea da seama de ce lumina lunii era aşa de searbădă şi de ce apa părea că e o gheaţă lucie". Configuraţia spaţiului e indusă de scriitor printr-un agregat semantic intens evocator în sfera navigaţiei complementare – cu corăbii, pe întinsul mărilor şi a cocorilor în noianul văzduhului – suport al meditaţiei unui insolit pelerin contemplativ captivat de panorama cerului înstelat, ca de o imensă carte a destinelor umane: „Îi plăcea iarăşi să se uite noaptea la stele şi ar fi voit să ştie care este steaua împăratului cutare sau a cutărui boier; îi părea rău însă când vedea câte vreo stea căzând, fiindcă ştia că atunci trebuie să fi murit acela a cărui stea cădea". Ţinta călătoriei – Nedeia Cetate, „vestită pentru meşterii ei care învăţase meşteşugul de la zâne" – este un „centru al arhitecţilor", de origine sacră, identificat de exegeţii basmului în spaţiul Insulei Albe, din vremea când aceasta adăpostea un cult consacrat lui Apollo, zeul arhitect, conducător al muzelor. Prin Nedeia Cetate plăsmuirea scriitorului pune în prezenţă un sediu ambivalent simbolic: spaţial şi temporal totodată – loc dintr-o geografie mitologică de prefigurare a Raiului, din proba consecutivă, şi moment al anului – Nedeia ca sărbătoare de Sânziene coincidentă cu prefacerile şi primenirile antrenând stihiile în preajma Solstiţiului de vară. Schimbul celor o sută de corăbii de sare pe cele două sute de meşteri zidari, capabili „să isprăvească palaturile ce poruncise împăratul", indică echilibrarea unui deficit, compensarea lui prin însuşirile simbolice multiple ale *sării* (chintesenţă, purificator, hrană spirituală). Ultima încercare şi cea mai grea în vederea cuceririi de către Fiul Vânătorului a perfecţiunii umane (frumuseţea la minte, înţelepciunea, dreapta judecată) are în centru mitul *Crengii de aur*. „Rămurica verde" ruptă din pomul aflat „în mijlocul Raiului" conferă orizontului textual imaginea axială a Arborelui lumii, principiu de imuabilitate într-un univers veşnic schimbător. Interesul literar al basmului, unul dintre cele mai coerent structurate simbolic ale scriitorului, constă în contextualizarea fabuloasă a încercărilor grele în ţinuturi cu largă deschidere mitologizantă, regăsibile în „povestea sârbească" a lui Macedonski, intitulată *Lâna de aur*.

EDIŢII: *Legendele şi basmele românilor, adunate din gura poporului* de ..., În loc de prefaţă de V. Alecsandri, Bucureşti, 1882; *Legende sau basmele românilor*, Introducere de E. Lovinescu, 3 vol. Bucureşti, 1929; *Legende sau basmele românilor*, Prefaţa de I. Iordan, Bucureşti,

Scanned with OKEN Scanner

1968; *Opere*, Studiu introductiv de C. Bărbulescu, Bucureşti, 1969; *Legende sau basmele românilor*, vol. I, Bucureşti, 1988.
REFERINŢE CRITICE: Th. Simenschi, *Variante străvechi în basmele lui Ispirescu*, „Analele Universităţii din Iaşi" 1969; M. Anghelescu, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*, 1987; V. Lovinescu, *Creangă şi Creanga de aur*, 1989.

D. C.

FIZIOLOGIA PROVINCIALULUI ÎN IAŞI — Proză de Mihail Kogălniceanu. A fost publicată întâia oară în *Calendar pentru poporul românesc*, pe anul 1844, anul III, Iaşi, 1844, mai exact în *Almanah de învăţătură şi petrecere pe anul 1844* (anexa literară a „Calendarului"), p. 60-74.

Fiziologia provincialului din Iaşi ilustrează o modă literară încetăţenită atât în spaţiul cultural european, cât şi în cel românesc, în preajma mijlocului secolului al XIX-lea. Cu numai patru ani înainte, Constantin Negruzzi dăduse o „fiziologie a provinţialului", dar modelul urmat de **K.** este de căutat în *Physiologie du provincial à Paris* a lui Pierre Durand (Eugene Guinot) apărută în 1841. Conducându-se, aşadar, după modelul oferit de Durand şi incitat, probabil, de exemplul oferit de Negruzzi, **K.** oferă cititorilor săi o mostră de provincial, nu mai puţin savuros şi, oricum, caracteristic pentru societatea moldovenească de la mijlocul secolului al XIX-lea. În căutarea tipului perfect, care să răspundă caracterologic cerinţelor auctoriale, **K.** operează o incizie în societatea timpului său, semnificativă sub mai multe aspecte. Ea rămâne ilustrativă atât pentru starea de lucruri din Moldova mijlocului de veac, cât şi pentru „viziunile" şi concepţiile autorului. În căutarea insului care să ilustreze specia, aşadar a eroului său, **K.** trece în revistă şi reface o întreagă tipologie socială, prilej de a scruta cu un ochi nu tocmai binevoitor starea de lucruri din Moldova timpului său. Ironia se îmbină cu sarcasmul, atunci când, prin eliminare, autorul renunţă, pe rând, la „cinovici", la boierii „ţinutaşi", la oamenii „de duh", la damele între 15 şi 40 ani ca şi de „peste 40 de ani" ori la boierii evgheniști. Primii din seria enumerată n-au patrie, pentru ei contând, înainte de toate, dorinţa de a se chivernisi cu orice preţ, boierii ţinutaşi nu-şi văd de moşie, ci hălăduiesc mai mult prin capitală (a se citi Iaşi), damele de peste 40 de ani trăiesc din „hatârul trecutei lor frumuseţi", iar boierii evgheniști nu intră în atenţia autorului, ei fiind deja „eternizaţi" „cu condei de maestru" de C. Negruzzi. Privirea lui **K.** este una esenţialmente critică, singura categorie socială care nu cade sub incidenţa ironiei sale constituindu-o ţăranii, aceasta pentru că „Viaţa lor este aşa de ticăloasă în privire cu a noastră, caracterul lor este aşa de firesc, compătimirea mea pentru dânşii este aşa de mare şi de dreaptă, încât mi-aş imputa ca o nelegiuire cea mai mică glumă ce aş putea face asupra unei stări de oameni, asupra căria razimă toate sarcinile, afară de cele folositoare şi care ne hrăneşte pre noi, leneşii şi trândavii oraşelor". Aşa cum remarcă Paul Cornea, „accentul populist şi nota de compasiune sinceră contrapunctează puternic tonul de deriziune şi zeflemea, dezvăluind intensitatea idealului de dreptate socială care-l însufleţea pe scriitor". (Postfaţa la Mihail Kogălniceanu, *Scrieri literare*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de –, Bucureşti, editura Minerva, 1976, p. 253). În sfârşit, provincialul asupra căruia se decide să se oprească autorul soseşte la Iaşi. **K.** nu ezită să enumere peripeţiile acestuia provocate de impactul cu oraşul şi marcate de un şir necurmat de deziluzii: urbea simţită direct e catastrofală, departe de imaginea confecţionată de la distanţă; slujbaşii de la barieră sunt neiertători, hotelurile au preţuri piperate, fapt care-l obligă pe provincial să eşueze într-un han de la marginile prăfoase ale Iaşului. E mereu prezent în paginile scrise de **K.** un dezacord, o nepotrivire între iluzie şi realitate, între pretenţie şi (vorba eroului) propria condiţie socială şi umană, aspru sancţionate de narator. Totul se reduce, de altfel, în această fiziologie a provincialului în Iaşi la o scrutare ironic–înţelegătoare, poate chiar uşor condescendentă, am putea spune, a societăţii timpului său, o societate de tranziţie, care mai este ţinută în loc de rămăşiţele vechilor alcătuiri feudale. Scriitorul este categoric un artist de mare rafinament, deşi „fiziologia" lui nu poate să depăşească statutul unei „adaptări", iar compoziţia pare să fie deficitară, cum ne încredinţează Paul Cornea. Scriitorul intenţiona să continue „zugrăvirea avatarelor" eroului său, dar n-a mai făcut-o, din raţiuni care deocamdată scapă istoriei literare.

Scanned with OKEN Scanner

EDIȚII: *Opere*, I, *Beletristica. Studii literare, culturale și sociale*. Text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Dan Simonescu, București, 1974; *Tainele inimei. Scrieri literare și istorice*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Dan Simonescu, București, 1987.
REFERINȚE CRITICE: G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, 1909, reprodus în *Opere I*, 1974. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, 1972; D. Popovici, în „Studii literare", II, 1974; M. Zaciu, *Viaticum*, 1983; N. Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990.

I. Ș.

FLOAREA DIN PRĂPASTIE — Roman de mici dimensiuni de Al. Philippide, apărut (împreună cu povestirea *Îmbrățișarea mortului*) la Editura Contemporană, București, 1941.

Între punctul de plecare și deznodământul acestei narațiuni din 1941 a lui **Al. Ph.** există o metamorfoză de natură tipologică echivalentă cu însăși intenția ideatică a romanului. Protagonistul, Ștefan Budu – căci pe el îl vizează remarca –, un inginer ploieștean în petrol, aparține prolificei, la noi, familii literare a dezmoșteniților vieții și învinșilor fără luptă. Obedient congenital, insul contractează o căsătorie nereușită cu o femeie rece, prefăcută și poruncitoare, căreia i se supune servil, fără a îndrăzni cel puțin să constate inconvenientele. Nemărturisitelor sale insatisfacții, Viorica, consoarta, le contrapune, nu fără succes multă vreme, încurajarea respectului față de ierarhii și respectabilitate, politică favorizată, de altminteri, de promovarea lui Budu ca director la sediul bucureștean al Societății, ba chiar și de acceptarea lui într-un club considerat select, prezidat de o Excelență ministeriabilă, un general în retragere și un consilier (ambianță destul de pestriță, în fond, din care nu lipsesc aventurierii și secăturile). Cea dintâi fisură în acest eșafodaj matrimonial și social aparține unui tărâm nevinovat la prima vedere: *visul*. Pentru Budu, trăirea constituie o revelație atât „în sine" (căci el pretinde a nu mai fi visat) cât și „pentru sine", în măsura în care, la modul psihanalitic, proiectează dorințele ascunse, ba chiar pare să prevestească finalul abrupt al întâmplărilor. Translația antitetică de la fermecător la oribil este o mutație tipică genului fantastic. Iată o secvență: „Budu se dădea cu săniuța. O dată cu el porneau din vârful dealului și alții, prieteni și cunoscuți, care chiuiau veseli și îi făceau semne. Vesel și el, răspundea. Nu era singur în săniuță. O femeie tânără, la spatele lui, îl ținea cu brațele de după gât. Budu simțea cum brațele ei îl strângeau, speriate, când sania ajungea la o cotitură, căci pârtia era lungă și cu multe ocoluri. [...] Și deodată, iată-l ajuns în fundul văii. Sania se oprește. El întoarce capul. La spatele lui stă un schelet, care rânjește cu brațele întinse spre el ca pentru îmbrățișare..." Visul acesta „cu cheie" prefigurează funesta pasiune a eroului pentru Mara–Dor, „floarea din prăpastie", frumoasa, placida și „darnica" soție a escrocului de anvergură Emil Racliș. Este demn de reținut că, în spiritul „fantasticului interior" lansat de romanticii veacului trecut, dragostea (încununare ori prelungire a oniricului), deși evoluează în limitele motivației verosimile, comportă, la rândul său, o deschidere ocultă spre extra–natural. Intenția se conturează mai cu seamă pe parcursul ședinței spiritiste și de telekinezie, când Budu asistă nu numai la sfidarea repetată a legii gravitației, dar și la un alt episod menit să marcheze simbolic o predestinare: „În aceeași clipă, vasul de flori de pe masă se ridică și el în aer [...] și se opri în fața scaunelor. O floare ieși din vas, se desprinse din buchet, zbură peste capul lui Cernea și căzu pe pieptul Marei, care o prinse și o mirosi cu un gest mașinal. Budu, înmărmurit, cu ochii măriți de surprindere și de încordare, urmări cu ochii floarea, apoi își ațintă din nou privirile asupra vasului *care stătea nemișcat în aer*, fără să fie sprijinit de nimic vizibil. Mintea lui, întreaga lui ființă refuza, respingea cu furie miracolul. Scamatorie, își spuse el, trebuie să mă ridic să văd. Să vadă ce? Vasul stătea mereu în aer, în mijlocul odăii." După visurile sale tainice, după profunda sa iubire nelegitimă, irupția miracolului, chiar dacă respins „cu furie", marchează cea de a treia fisură în *statu–quo*-ul de până atunci al existenței pozitivistului și filistinului Ștefan Budu. Îi vor urma, în chip logic, o dată cu progresele dragostei lui pentru Mara–Dor, trezirea spiritului critic față de căsnicia cu calculata și insensibila Viorica. Aceasta din urmă va înregistra răzvrătirea blajinului Budu cu atât mai contrariată cu cât nu cunoaște pricinile emancipării, tot astfel după cum abruptul sfârșit al inginerului, datorat unei coincidențe fatale, este sortit, pare-se, să

Scanned with OKEN Scanner

rămână la fel de tainic pentru ceilalți componenți ai mediului. Privită în ansamblu, narațiunea vădește credibilitatea înlănțuirii faptelor, minuția disocierilor tipologice și sobrietatea unei bune scrieri de observație moral-socială. Cât privește cunoscutul interes al poetului pentru fantastic, acesta răzbate în iscusința inserării abia perceptibile a unor potriviri fatidice tulburătoare. Pe această cale, și înregistrând mai sus relevata mutație interioară, Ștefan Budu se preface dintr-un învins de tip cehovian sau din filiația schițelor lui Bassarabescu sau Brătescu-Voinești într-un autentic personaj de roman.

EDIȚII: *Floarea din prăpastie*, București, 1941; *Visuri în vuietul vremii*, vol. I (cu o prefață și tabel cronologic de Toma Pavel) și *Floarea din prăpastie*, vol. II, București, 1969; *Floarea din prăpastie*, ed. revăzută de autor, postfață și bibliografie de George Bibescu, București, 1975.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri, II*, 1970; N. Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, 1974; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; G. Arion, *Al. Philippide sau drama unicității. Încercare de portret interior*, 1982; Horia Avrămuț, *Al. Philippide, la răscrucile memoriei*, 1984; G. Gibescu, *Al. Philippide*, 1985.

S. P. D.

FLOARE ALBASTRĂ — Poezie de Mihai Eminescu publicată în „Convorbiri literare", VII, 1, 1 aprilie 1873.

Întrunind atributele capodoperei, „una din cele mai perfecte, în delicata lor putere evocatoare, dintre creațiunile liricei eminesciene", cum se exprimase Perpessicius în 1939 în primul volum al ediției sale critice, poezia *Floare albastră* a constituit de-a lungul acestui secol obiectul unor continue căutări și controverse generate fie de hermeneutica, fie de filologia textului și a deschis un amplu capitol al comparatismului românesc. Tot Perpessicius a anticipat travaliul critic din ultimele decenii, scriind că *Floare albastră* „face parte dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz din poeziile cele mai expuse neînțelegerii, și încă din cauza desăvârșitei lor grații". În spațiul unui scenariu dramatic saturat de lirism este evocată ca amintire idila proiectată într-un trecut aflat în opoziție cu un prezent incert și angoasant în care se situează conștiința eroului liric. Suava chemare la iubire a tinerei fete, cu întreaga ei retorică amoroasă, spre naturala împlinire a impulsului tot atât de natural al erosului, se adresează unui tânăr pierdut în reverie, detașat de realitatea imediată și situat într-o lume a gândirii care-l face să transceandă timpul și spațiul finite și-l înstrăinează, hamletic, de acțiune. Poetul potențează contrastul între exuberanța erotică a fetei și imobilitatea contemplativ-reflexivă a tânărului („Ca un stâlp eu stam în lună!"). Gândirea lui își asumă un cosmos întreg, lumile de sus („stele" , „nori" și „ceruri nalte") și lumile de jos („râuri în soare" , „câmpiile Asire" , „întunecata mare", „piramidele-nvechite"), departele, sub forma depărtării interioare ca transgresare a spațiului, și aproapele (noțiuni introduse și comentate de Edgar Papu). Amintirea ratării în eros îl face să contemple în prezent lumea din perspectiva unui sceptic sau a unui metafizic de nuanță schopenhaueriană. Prezentul expunerii (în care conștiința eroului stă sub semnul acestui pesimism) face prin urmare posibilă doar amintirea neîmplinitei, ipoteticei idile, și imposibilă transformarea ei acum în realitate. Dacă în trecut nimic nu se interpune în calea ei, afară doar de non-participarea bărbatului, în prezent există un dat obiectiv, pe care cititorul îl subînțelege poate sau îl ignoră, dar care nu mai permite revenirea. O nouă lectură a poemei, lipsită de orice prejudecăți, întreprinde Roxana Sorescu, remarcând că „Modelul psihologic și retoric al obstacolului se realizează prin două antiteze: trecut – al posibilității oferite, dar refuzate/ prezent – al anulării oricărei posibilități; pentru trecut – obstacol real inexistent, dar inhibiție psihică de nedepășit, în prezența iubitei/ pentru prezent – obstacol real de netrecut, eliberarea de inhibiție în absența iubitei, instaurarea regretului" . Admițând că sensul trebuie căutat în relația discursului fetei cu reacția negativă a bărbatului, constituită din pasivitate, tăcere și incapacitate subiectivă de reeditare a iubirii, același critic punea „sub semnul irealității" antinomiile fundamentale ale poemei: „*Floare albastră* devine astfel poemul a două imposibilități de a anula, prin iubire, negația fundamentală care întemeiază lumea: când sentimentele celor doi, aflați *in praesentia*, converg, se instalează la bărbat o inhibiție – determinată poate de intensitatea trăirii, dar poate și de cauze mai adânci – inhibiție care împinge prezentul spre

Scanned with OKEN Scanner

un viitor ipotetic; când sentimentele se manifestă *in absentia*, iubirea devine elan fără obiect, semn al unei triste constitutive a universului" . Termenul de inhibiție riscă la un moment dat să descalifice explicația intelectuală a non-participării bărbatului demiurg, dacă admitem că ar putea exista una („cauze mai adânci"). Încât poate să fie vorba, deocamdată, de o eludare sau de o amânare a iubirii în profitul situării pe prim plan a conștiinței metafizice a eroului liric. Fără să se imunizeze la glasul iubirii, el vrea doar să o deplaseze în timp. Perspectiva iubirii o deschide fata, care are aici inițiativa și care, plămadă de puritate și senzualitate, caută să-l atragă spre erosul teluric pe care-l evocă în invitația plină de patos adresată iubitului căruia-i revelă, ca loc al iubirii, o lume edenică. Cadrul cosmic în care se cufundă gândirea bărbatului, pe dimensiunea verticalității, este transgresat de cadrul natural-terestru în care își închipuie iubirea fata, pe o dimensiune a orizontalității. Elementele care compun visul edenic („Codru cu verdeață" , izvoarele, stânca și prăpastia amenințătoare, un „ochi de pădure" etc.) constituie un univers în care iubirea este imaginată ca iubire a începuturilor primordiale, a umanității adamice, a purității originare. Scenariul erotic este construit imaginar, de vreme ce nu se știe dacă iubirea a fost și nici dacă ar putea să fie, încât întregul poem stă sub semnul indeciziei între posibil și non-posibil, real și ireal. Dispariția necunoscută a iubitei în final și perspectiva creată declanșează exclamația admirativă („Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!"). Identificarea cu floarea albastră presupune înălțarea iubitei la valoarea de simbol. Dimensiunea temporalității a permis sau a dus, ca și la Dante bunăoară, la această generalizare și s-a constituit simbolul, încât abia acum este posibil să fie exprimat, de către cel care-și spune „eu" în poem și pe care l-am identificat cu eroul liric, dublul regret („Și te-ai dus, dulce minune/ Și-a murit iubirea noastră") – al fetei, ale cărei contururi individuale s-au estompat, și al iubirii ca șansă unică, ratată de bărbatul care, acum, are toate motivele să postuleze adevărul trist al lumii. Nu numai inițiativa ci și intrarea în eros o preia fata ca o opoziție la starea de contemplativitate a bărbatului pe care ea o resimte, cum s-a observat, cu un sentiment de rivalitate. Ea vrea să sustragă uitării autenticitatea iubirii. Primejdia cufundării în stele, nori și ceruri înalte (metaforă eminesciană a gândirii cosmogonice), care explică non-participarea lui la iubirea deschisă de „dulcea minune" din pădure, ea o resimte totodată ca pe o forță misterioasă și inaccesibilă, aproape de neînlăturat. Optând pentru „principiul cunoașterii afective" , **E.** cuprinde lumea „într-un uriaș elan simpatetic" (Edgar Papu), asumându-și atât erosul uman, imediat și real, cât și dimensiunea sa erotomorfă. Ataraxia bărbatului nu are numai explicații psiho-inhibitorii, ci poate fi pusă în relație cu ultimele două (celebre) versuri din *Faust II*: „Etern – femininul/ Ne-nalță-n tării" , trad. Lucian Blaga). Mai apropiată de natură și viață, femeia are intuiția infinitului în finit. Ea deschide perspectiva iubirii și frumuseții, a armoniei cu sine și cu lumea, pe când bărbatul sesizează mai degrabă disonanțele existenței, caracterul problematic al vieții. Epocile moderne cărora le aparțin cei doi mari poeți au postulat ideea după care fericirea ca rațiune a existenței omului își găsește justificarea în infinitul înaltei sale aspirații. Dacă el, prin cunoaștere și rațiune, percepe mai dramatic complexitatea existentului, ea are conștiința că-l poate salva, ca o Margaretă ideală, printr-o iubire ideală, de acest tragism existențial spre care-l poartă reflexia. Gândirea trenează și devine obstacol în calea fericirii („mișei pe toți ne face gândul" , exclamase Hamlet). Este aici și atitudinea sacrificială, anume sacrificarea iubirii pentru adevărul metafizic. Din întregul complex motivic al *Florii albastre* se poate întrevedea una din cele dintâi ipostazieri eminesciene ale geniului condamnat prin destin la singurătate și pentru care iubirea nu-și mai justifică vocația consolatoare. Pe parcursul secolului XX, apropierea lui **E.** de romantismul german, în general, și de poetul Novalis, în special, a constituit obiectul unor dezbateri pasionante. Motivul fundamental care traversează și unifică în sens simbolic părțile romanului *Heinrich von Ofterdingen* este *Floarea albastră*, amintită atât de des la pronunțarea numelui Novalis. La el *Floarea albastră* a devenit *simbol al cunoașterii intuitive* – simbol al poeziei, iubirii și religiei naturii. Înrudirea au remarcat-o mai întâi Tudor Vianu și G. Bogdan Duică. Profuziunea de articole și studii succedate în anii 60 viza în

Scanned with OKEN Scanner

special ultimul vers al „enigmaticei" *Flori albastre*, „Totul" sau „Totuşi este trist în lume!" , cele mai multe dintr-un unghi de vedere filologic, până când G. C. Nicolescu a repus problema în termenii exegezei literare: la Novalis simbolizează „albastrul himeric al idealului transcendental" , la **E.** este *„simbolul* romantic al aspiraţiei nostalgice după *un ideal necunoscut*, a cărui cucerire compensează dezamăgirea din lume sub toate formele ei" . După Zoe Dumitrescu–Buşulenga, floarea albastră ar simboliza, metaforic, iubita, pe de o parte, şi ar fi, pe de alta, recele simbol filosofic, în orice caz un „motiv împrumutat de poetul român de la romantica germană" şi eminescianizat. Alte contribuţii au adus Michael Markel, Ion Constantinescu, Ştefan Cazimir, Al. Philippide, Viorica Nişcov, Vasile Voia. Viorica Nişcov, traducătoarea romanului lui Novalis în limba română, delimitează cu perspicacitate „trei *momente*" în măsură să reveleze afinităţile dintre cei doi poeţi. Convergenţele ţin de structurile de suprafaţă, iar divergenţele de *structurile de adâncime* ale sensului îmbogăţit cu semnificaţii. Apropierile i se par de ordinul structurii („...funcţia simbolului este, la amândoi, cea de mediator al cunoaşterii"), pe când *Weltanschauung-ul* lor diferă. Consecinţa pierderii iubitei diferă de asemeni: recuperarea sacrificială la Novalis (Mathilde Klingsohr, identificată cu Floarea, se îneacă într-un râu), luciditatea amară la **E.**. Şi fericirea prin cunoaştere diferă prin modul de realizare. Unul dintre poeţi optează pentru *iubire*, celălalt postulează adevărul *trist* al lumii. Dar în ambele cazuri discursul poetic se exprimă sub auspiciul viziunii filosofice. Numai când este evocată la *singular*, şi asta se întâmplă o singură dată în opera eminesciană, în mult discutatul poem, *floarea albastră* este investită cu valoare de simbol. În rest, **E.**, utilizând consecvent pluralul „flori albastre", se îndepărtează de simbol, chiar dacă acestea apar într-un cadru magic, plin de vrajă şi poezie. Având o valoare ornamentală, fiind simple podoabe, de extracţie folclorică sau nu, utilizate la plural, ele nu pot dobândi statutul de simbol. Dincolo de acest motiv, atât de controversat, se pot semnala înrudiri cu poetul german Novalis pe alte coordonate, din perspectiva poeticii moderne.

EDIŢII: *Poezii*, ed. Maiorescu (1883); *Opere*, I. Poezii tipărite în timpul vieţii. Introducere. Note şi variante. Anexe. Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, 1939, reeditată în 1994; *Poezii*, vol. I-III, ed. critică de D. Murăraşu, Bucureşti, 1970-1972; *Opere alese/ Scrieri*, vol. I-III, ediţie îngrijită şi prefaţă de Perpessicius, 1973; *Poezii*, vol. I: *Numai poetul* etc., ediţie de Al. Piru, Craiova, 1993.

REFERINŢE CRITICE: T. Vianu, *Opere*, 2, 1972; G. Călinescu, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1957, nr. 1-2; G. C. Nicolescu, în „Limba română", 3, 1963; Michael Markel, în „Studia Universiatis Babeş-Bolyai", *Philologia*, 2, 1965; Şt. Cazimir în „Caietele Mihai Eminescu", II, 1974; V. Voia, în „Echinox", 1-2, 1975; V. Voia, în „Steaua", 1, 1989; E. Papu, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, 1971; Viorica Nişcov, în „Caietele Eminescu", IV, 1977; Zoe Dumitrescu–Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, 1986; Roxana Sorescu, în „România literară", 36, 1988.

V. V.

FLORI DE HÂRTIE — Ciclu de poezii de Adrian Maniu. Cuprinde (pentru prima oară în ediţia de autor, *Scrieri*, vol. 2, din 1968) versurile nereluate, până la acea dată, în volumele poetului. Majoritatea textelor datează din perioada debutului şi au fost publicate în anii 1913-1914, în ziarul *Seara* şi în *Noua revistă română* (*Poemele trupeşti, Singurătate, Peisagiu, Cântecul serei, Portul seara, Primăvară futuristă, Jeluirea durerii mele, La Dame aux camélias, Romanţă, Noapte prelungită, Litanii, Poveste prescurtată, Cântec la ţară, Pădurea*); altele s-au tipărit pentru prima dată în *Scrieri* 2 şi datează din anii 1928-1937 (*Rugăciunea de seară, De altădată, La teatru, Peste vremuri, Fata din stâncă, Pomenire, Primăvara din mare, Deasupra norilor, Focuri în munte, Loc sfânt, Pas în munte, Ialomicioara, Altarul din peşteră, Toamnă înaltă, Balcic, Altă privelişte*).

Versurile din *Flori de hârtie* (cele scrise la începuturile poetului) sunt, în mare parte, un fel de „lecturi critice" ale poeziei de coloratură romantică sau simbolistă. Sentimentalismul desuet ca şi unele clişee repede instalate în varianta românească a simbolismului (bunăoară la Minulescu) fac aici obiectul unei „cenzuri" severe, exercitată însă cu rafinamant, într-un subtil joc al intertextualităţii. Rămânând în esenţă un estet, iubitor de artificii, fantezist până la bizarerie, impertinent cu eleganţă de *dandy*, autorul acestor poeme pare totuşi, ca şi

Scanned with OKEN Scanner

confratele său Ion Vinea, „persecutat" de *literatură*, gata să demonteze convenţiile poetizante, afectând capriciul şi chiar un fel de plictis superior faţă de propriul ceremonial verbal. Un exemplu caracteristic îl pot oferi, între altele, *Poemele trupeşti*, unde „poeticul" e periodic sfidat de asociaţiile cele mai prozaice. Astfel, portretul iubitei, cu care debutează textul, e trasat iniţial de un penel exersat în crearea de efecte plastice insolite, cu preţiozităţi estetizante („Părul tău s-a vălurit, încât/ şerpuind şi ostenit se lasă, / peste umeri, pe obraz, apoi pe piept, pe gât, / Mult mai blond ca floarea blondă de pucioasă, / peste umeri, pe grumaz apasă.// Ochii tăi safire sunt, montate/ în a genelor umbrire ascuţită./ Apa lor, de negru sfredelită, / dintre gene cizelate şi bronzate/ vrea să mire, cu privire ce irită/ – genele să le răsfire, să respire, / ochii tăi – safire"), pentru a fi imediat violentat de o comparaţie voit stridentă: „Ochii tăi de înger şi de vită". Iar în continuare, o altă suită de vehemenţe imagistice provoacă similare perturbări: „E un trandafir roşcat şi decoltat în foi/ gura ta cu buze moi, / între care se afundă sărutarea/ ca o gheată în noroi"; sau: „gura ta, de sânge unsă şi de sarea/ umezelilor din noi"... Accentele polemice (anunţate încă din titlu) la adresa unei anumite poezii sentimentale, epigonic-romantice, cultivată de „trubadurii" începutului de secol, sunt remarcabile în ordinea distanţării de convenţional, şi ele sunt prezente în toate secvenţele „poemelor trupeşti", oferind o versiune ironică a *romanţei*. Clişeul „nopţii de veşnică iubire" e montat în contexte care-l demască drept inautentic, solemnitatea discursului amoros e prejudiciată de comparaţii căutat banale („şi au să-ţi fie ochii mari [...] ca două ore de arest/ pentru şcolari") ori de o gestică ce contrazice presupusa idealitate a atitudinilor: „Îmi vei şopti:/ Eşti tu alesul, / rostogolind sideful alb din ochii de păpuşe/ şi cheia-n uşe". În acelaşi sens, pot fi scoase în relief bavardajul sentimental şi gesticulaţia simplificată caricatural din penultima secţiune a *Poemelor trupeşti*: „Cine cere n-o să piară;/ dacă are nume bun. – / Şi spun: De ce, de ce nu vrei să taci?/ Eu sufletu-mi deschid, tu haina să-ţi desfaci, / fiindcă negreşit/ mi-ar fi trebuit/ un infinit foarte mic, sau nimic;/ sau atâtea câte tu nu eşti./ Da! de ce, de ce nu mă iubeşti?". Acest mod al unei rememorări-înscenare a evenimentului erotic permite deopotrivă refacerea comic stilizată a spectacolului sentimental, cu retorica lui sumară în decorul tipic al romanţei, – şi „comentariul", ca din stal, al spectatorului lucid, acompaniind (şi amendând) ironic desfăşurările de pe scena aflată acum la distanţă: „O vioară/ înfioară/ negurile care mi-au împăturit/ inima cu care te-am iubit/.../ Eu te-am întrebat: Mă vrei?/ O, ce prost/ Şi ce uşoară vorba zboară.../ La vioară: « De-acum nu te-oi mai vedea» – / la vioară/ nota simt că o să doară" (*Tisană sufletească*). Poza de îndrăgostit dezabuzat ce bravează în faţa decepţiei, într-un limbaj secătuit voluntar de seva lirică, se conturează tot mai clar spre finalul poemului: „Azi plăcerile sunt macerate./ Precaut, m-am aranjat să mor în rate./ În ventricol/ – gol ridicol – / te-am păzit.// Te-ai răcit/ scumpă taină, te-ai răcit neavând haină"... O asemenea „precauţie", „aranjamentul" de a „muri în rate", ţine evident de calculul unui sceptic ce-şi ia, ironic, distanţele intelectuale faţă de manifestările excesive ale afectului. Este nota care-l apropie cel mai mult pe **A. M.** de Jules Laforgue, cu ale sale ambigue *Complaintes de Lord Pierrot*. Observaţii similare se pot face şi în legătură cu poezii precum *Jeluirea durerii mele, La Dame aux camélias, Primăvară futuristă*. O piesă de rezistenţă a *Florilor de hârtie* este şi *Balada spânzuratului* (prezentată în ediţia din 1968 cu titlul *Romanţă*) care, pe fundalul unei drame amoroase, pune problema statutului artei şi al artistului într-o lume lipsită de comprehensiune pentru suferinţa umană. Autodefinindu-se drept „clovn farsor", eul liric maschează un sentimentalism de substanţă, ascunde sub fardul comediantului o sfâşiere tragică. Râsul „galeriei" în faţa baletului stângaci al paiaţei se substituie fireştii compasiuni; fostul „geniu neînţeles" al romantismului coboară în arena circului pentru a-şi transforma propria agonie într-un spectacol agreabil, oferit vulgului mărginit. Ironia e totodată şi autoironie, actorul devine şi spectator, singurul ce se înduioşează, de altfel, de drama care-l consumă: „Cu siguranţă, / n-am fost decât un clovn farsor, / iubind – fiindcă-aşa e moda – / în sinucideri de amor.// Şi îmi cânt oda:/ un vals major de nesperanţă – / – într-un picior. Încet şi rar, / grav şi bizar, / subt felinar.// E-aşa frumos să râdă galeria./ Durerea mea a-nveselit întotdeauna..." Aceste

Scanned with OKEN Scanner

prime „flori de hârtie" sunt remarcabile însă şi sub unghiul organizării plastice a viziunii. Poetul e un expresiv portretist şi constructor de peisaje, manipulând cu abilitate de artizan tehnicile cele mai diverse. Cutare pasaj din *Poemele trupeşti* trimite la universul formal al iconografiei bizantine („Vreau pe fonduri vechi de aur, ca-n icoane bizantine, / să pictez în alb şi roşu trupul tău"), altă dată, ca în *Primăvară futuristă* găsim ceva din „simultaneismul" plasticii moderne, cu o notă de ludic şi grotesc („Oile de bucurie stau cu capu-n jos./ Trenul trece, fumul cade gros/ când pe ape frigul se cojeşte. Frigul pentru fiecare an, alb ca dinţii tăi – clape de pian") etc. Accentul pus pe aspectul plastic al viziunii lirice nu slăbeşte nici în poeziile de dată mai târzie cuprinse în acest ciclu, orientate cu precădere spre universul tradiţionalist, paralel cu volumele apărute în acei ani, de la *Lângă pământ* (1924), la *Drumul spre stele* (1930) sau *Cântece de dragoste şi moarte* (1935). Dacă o poezie precum *La teatru* (datată 1928) prelungeşte stilul persiflant mai vechi, ce mai păstrează un spaţiu de joc şi pentru subtilităţile artificiilor estete („O pălărie neagră, cu egretă, / şi voaletă, peste ochii violeţi – / cum sunt violetele (floarea discretă/ – material pentru poeţi)"), altele sunt pasteluri în care peisajul apare impregnat de o atmosferă de legendă sau basm (*Fata din stâncă, Pas în munte, Altarul din peşteră, Toamnă înaltă*), devine cadru de ceremonial ortodox (*Pomenire*) sau de practici magice străvechi (*Focuri în munte*). Nu lipsesc nici „priveliştile" amintind de tematica „exotică" a picturii timpului (ca în *Balcic*), stilizările clasicizante ale imaginii, senzual-decorative (precum în *Primăvara din mare*: „Mâini întredeschise păzeau merele sânilor, / pe ţărmul vechi – unde-a fost altarul păgânilor"), tablourile „părăginirii" unei naturi elementare, mocnind de o vitalitate ascunsă (*Altă priveliştе*). Important mai ales pentru „recuperarea" unor texte capitale pentru evaluarea primei etape a creaţiei poetului, ciclul *Flori de hârtie* rămâne astfel interesant şi în celelalte piese ce se oferă ca tot atâtea repere ale unei opere cu profil distinct, situate la confluenţa dintre experienţele primului modernism românesc şi redimensionările „tradiţionaliste" ale universului imaginar din deceniile trei şi patru ale secolului nostru.

EDIŢII: A. Maniu, *Scrieri* 2. Bucureşti, 1968; *Versuri*, Ediţie, postfaţă şi bibliografie de G. Gheorghiţă, Bucureşti, 1979.
REFERINŢE CRITICE: Vl. Streinu, *Versificaţia modernă*, 1966; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Gh. Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985.

I. P.

FLORI DE MUCIGAI — Poezii de Tudor Arghezi. Cel mai unitar ciclu din poezia argheziană apare sub formă de volum în 1931. Câteva poezii (*Morţii, Dimineaţa* şi *Ion Ion*) fuseseră publicate iniţial în „Hiena", II, 1920, nr. 1 , 20 iunie. În toate ediţiile definitive de *Versuri* apărute între 1936 şi 1968 sub directa supraveghere a poetului, *Florile de mucigai* însumează un număr de douăzeci şi cinci de poeme. Excepţie face totuşi primul vol. din *Scrieri* (1962) unde se adaugă *O noapte*. Pe de altă parte, în placheta *Ritmuri* (1966) poeziile *Doi flămânzi* şi *Tecla* poartă menţiunea „Din *Flori de mucigai*". În consecinţă, editorul G. Pienescu le va introduce în ciclul amintit în ediţiile din 1966 şi, respectiv, 1980, astfel că numărul – se pare definitiv acum – al „florilor de mucigai", este de douăzeci şi opt de poeme. Anticipate de tabletele din *Poarta Neagră* (1930) şi ilustrând postulatul baudelairian al „esteticii urâtului" formulat în *Testament* („Făcui din zdrenţe muguri şi coroane"), poeziile din „*Flori de mucigai*" aduc, din perspectiva parodiei tragice, expresia memorabilă a suferinţei umane.

Cu *Flori de mucigai*, scria G. Călinescu, „putem afirma că poezia lui Arghezi autentică, lipsită de orice ecouri străine, aci începe". Prelungind, prin materialul de observaţie, prozele din *Poarta Neagră* (1930), ciclul acesta ne oferă mai mult decât „o fermecătoare colecţie de stampe diabolice" (Perpessicius). Spectacolul suferinţei umane tutelat, ca în alegoriile medievale, de prezenţa Morţii, tipologia de bolgie dantescă, reversul parodic al mântuirii prin suferinţă, scurgerea torturantă a timpului, aliajul sumbrului cu terifiantul şi grotescul, extensiunea amănuntului în fantastic, în sfârşit, seraficul amalgamat cu trivialul vieţii de puşcărie se împletesc într-o poezie fals-genuină, croită pe urzeală epică şi în care limbajul argotic de mahala circumscrie o stare lirică

Scanned with OKEN Scanner

particulară. Regimul penitenciar închide, parcă definitiv, o umanitate de periferie. Corelatul său temporal este *noaptea* la adăpostul căreia cresc, damnate, numai „florile de mucigai" amintind – în ordine tematică – baudelairienele „flori ale răului". Versurile, ne avertizează autorul în *ars poetica* ce deschide volumul, sunt scrise „Pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan". Lipseşte, în chip semnificativ, Matei şi simbolul său transcendental – îngerul. Tocindu-i-se „unghia îngerească", cronicarul acestei lumi infernale va scrie „cu unghiile de la mâna stângă", conştient de insolitul gestului său recuperator („Pe un părete de firidă goală"). Fiind aşadar o geografie ieşită din timp („Sunt stihuri fără an"), impregnată de ipostazele Răului („Stihuri de groapă") şi străbătute totuşi de o secretă aspiraţie spre puritate („De sete de apă") în condiţiile recluziunii adesea nedreaptă („Şi de foame de scrum"), condeiul poetului se îndepărtează, până la ruptură, de cazuistica *Psalmilor* din *Cuvinte potrivite* (1927) îndeosebi. Grupajul publicat sub formă de volum în 1931 se constituie într-un examen arheologic sui generis în straturile, multiple, ale durerii umane. Ceea ce se continuă din poezia anterioară a lui **A.** este oscilarea dostoievskiană între candoare şi brutalitate, între mizeria morală şi grăuntele de radiu ascuns în fiinţa osânditului ce retrăieşte altfel calvarul. Tipologia dintre zidurile „casei morţilor" e desenată în linii de gravură, însă cu subtextul alegoric al estropiaţilor lui Bosch în postură de ilustrator al lui Dante. Faptul divers primeşte investitură simbolică, dar pe linia aceleiaşi tensiuni structuratoare, între monstruozitate şi gingăşie: *Fătălăul*, „tâlhar de drumul mare" însă cu figură angelică trimite la androgin: „Cu vreo câteva tuleie, / Mă, tu semeni a femeie./ La sprânceană/ Fetişcană, / Subsuoară/ De fecioară./ Ai picioare/ Domnişoare, / Coapsa lată/ Adâncată, / Ca-n Zuvelci;/ Urechile, ca doi melci;/ Doi zulufi ca doi cârcei;/ Două boabe de cercei/ Dezlipite, de muiere./Şi – al dracului ! – a miere/ Şi a tiparoase/ Hoitul tău miroase" etc.; zlătarul, care „pentru multele lui minuni/ stă închis de opt ani şi patru luni" (*Lache*); un maniac religios care „bate metanii/ Dă acatiste, face sfeştanii, / Liturghii şi sărindare./ Plânge la icoana mare" etc., este închis pentru „nouă furturi de buzunar/ Şi un păcat de neiertat: un asasinat" (*Candori*); *Sfântul*, care „de douăzeci de ani întregi/ E cel mai slut dintre betegi", trăieşte din amintirea peregrinărilor pentru harul său vindecător; *Tinca* florăreasa şi *Rada*, *„un măceş cu ghimpi fierbinţi"*, adaugă – compensativ – vitalismul paroxistic, resimţit ca atare şi de flăcăul erotoman din *Streche*: „Vreau să beau sânge şi să rup/ Ca un şarpe, ca un lup/.../ Oftatul şovăie, înecul vine, / Şi se zguduie mădularele, pline/ Ca nişte struguri, cu chin, / Ciorchin în ciorchin/ Şi boabe pe boabe". Antologic rămâne portretul defunctului *Ion Ion*, „întins gol pe iarbă, c-un fraged surâs", şi, la celălalt pol, evocarea ţiganului rătăcitor. De altfel, o poezie ca *Lache* poate fi alăturată celor şapte poeme – *Şatra*, *Convoiul*, *Generaţii*, *Munca*, *Sfântul*, *Rada* şi *Nostalgii* – ele alcătuind o veritabilă „Ţiganiadă în racursiu" (Simion Mioc). Memoria „regelui Burtea" (în vreme ce „mătură, stă şi iar mătură curtea" – *Şatra*) restituie secvenţe de existenţă epopeică (*Convoiul*, *Generaţii*), redusă acum la dureroasele nostalgii: „Regele şi oamenii lui cu chică şi barbă/ N-au mai văzut firicel de iarbă./ Cizmele creţe-n carâmbi/ S-au dus pe bani strâmbi, / Bumbii de argint au trecut prin lulele/ Şi ceata semeaţă e tunsă la piele" (*Nostalgii*). Poemele circumscriu, s-a observat, un univers aparte structurat, în chip simbolic, pe Apariţie, Migrare, Hoţie, „Muncă", „Sfinţenie", Femeie şi, în final, Încarcerare. Degradarea e însă generalizată şi amplificată, în plus, de corespondenţa cu modelul biblic, făcută de obicei în registru parodic. Procesiunea din *Galere* ia în deriziune până şi Drumul Patimilor, prefăcându-l într-o „Golgotă şeasă, fără altare". Iată, „Pasul strâns lângă pas/ Merge-mpiedicat, ca un compas./ Şi palmele unite cu ciocanul, cătuşa şi pila, / Parcă se roagă, cu de-a sila" (*Galere*). *Ion Ion* e pus sub semnul crucificării, iar o scenă tipică de puşcărie (*Cina*) aminteşte parcă de Cina cea de taină. O singură dată moartea şi sacrul creştin răscumpără – în memorabilul *Cântec mut* – existenţa puşcăriaşului. În odaia „cu mucegai" iertarea coboară sofianic, transfigurând totul într-un halou de puritate franciscană: „Scara din Cereasca-mpărăţie/ Scobora în infirmerie, / Pe trepte de cleştar, / Peste patul lui de tâlhar./ Cei de faţă vorbeau pe deşte/ Cu el, şi bisericeşte./ În tindă, / Creşteau plopi de oglindă/ Şi o lună cât o cobză de

Scanned with OKEN Scanner

argint" ş. a. Lumina din ochii încremeniţi ai lui Ion Ion şi miraculoasele „candele de stele" comunică pe aceeaşi dimensiune a purităţii, constitutivă acestei lumi condamnate pe nedrept („Totuna-i ce faci:/ Sau culci pe bogaţi sau scoli pe săraci" – *Cina*). Ajunsă la gradul zero, expierea nivelează destine şi aglutinează comportamente în mari panouri colective: numărătoarea decedaţilor (*Dimineaţa*), convoiul lor sinistru (*Morţii*), trecerea hoţilor „dintr-un tărâm în alt tărâm" (*Galere*) cu interludiul, în aqua forte, al *Cinei* sunt tot atâtea proiecţii halucinante ale unui spaţiu de recluziune. Contrapunctul burlesc din *La popice* ori *Sici, bei,* pe de o parte, şi apelul la frenezia erotică, pe de altă parte, mărturisesc acelaşi fenomen de implozie în condiţiile detenţiunii. Mai târziu, M. R. Paraschivescu reiterează în *Viana* (din *Cântice ţigăneşti*) dansul extatic al *Radei*. Frumoasa ţigancă „Joacă-n tină/ Cu soarele-n păr, ca o albină./ S-apleacă, se scoală, sare, / Cu sălbile zornăitoare, / Ca nişte zăbale spumate./ Se încovoaie pe jumătate, / Opreşte şoldu-n loc, zvârle piciorul/ Spre pâlcul, în cer, unde Săgetătorul/ Aţine noaptea drumul vulturilor de-argint" (*Rada*). Dansul re-face întrucâtva orizontul de altădată, diminuat acum la „o şchiopătare de vulturi căzuţi din stele" (*Cina*). Sugestia cosmologică facilitează accesul spre metafizic: *Ceasul de Apoi* închide emblematic întregul ciclu fiind o meditaţie în marginea degradării timpului şi, în mod egal, un echivalent parodic la eminescianul poem *Se bate miezul nopţii...* În raport cu urzeala epică din celelalte „flori de mucigai", *Ceasul de Apoi* are ceva din conciziunea *Inscripţiilor* diseminate în opera poetică a lui **A.** „În cer, / Bate ora de bronz şi de fier./ Într-o stea/ Bătu ora de catifea./ Ora de pâslă bate/ în turla din cetate./ În ora de lână/ Se-aude vremea bătrână/ Şi se sfâşie/ Ora de hârtie./ Lângă domnescul epitaf/ Bate glasul orei de praf.//Azi-noapte, soră, / N-a mai bătut nici o oră". În *Serenadă* scurgerea timpului e marcată altfel: „Pe la trei, / Vin păduchii mititei;/ Pe la cinci, / Ploşniţele cu opinci./ Şobolanul te miroase/ Pe la şase" ş.a. Existenţa vermiculară înregistrată cu detaşare simulată, ca într-un reportaj sui-generis, aduce în prim-planul receptării ciclului sentimentul de „robie structurală/ care/ împiedică apariţia tragicului autentic" (N. Balotă). Cu o singură excepţie (*Cântec mut*), înălţarea prin suferinţă lipseşte; absentează, la fel, sondajul în psihia individuală. Dincolo de anamnesis-ul „regelui Burtea", personajele vieţuiesc într-un prezent gol. Automatismele, stereotipiile acestora, evidente în comportament şi limbaj, le golesc de substanţă umană însă le facilitează în schimb desenul simbolic şi funcţia vectorială. Erosul, Puritatea disimulată, Estropierea fizică şi morală etc. alcătuiesc sublimatul conceptual al „florilor de mucigai". Asemenea decantări se obţin printr-o tehnică fals-prozaică, de sursă antonpannescă, la care se adaugă aşa-numita „estetică a marionetei" (N. Balotă) ce fructifică exemplar un anume strat de limbaj, cel periferic, de mahala. Într-un articol din 1912, **A.** anticipa de fapt ciclul. Poetul observa că „operaţia de a scoate perle de acolo de unde vulgul nu vede decât muscărie este dumnezeiască. Totul, specifica el, e sacru în mâinile artistului şi acesta ştie să-şi domine materia". Limbajul anticonvenţional, îngroşat uneori până la şarjă argotică şi, în general, primitivismul calculat conduc la un rafinament afin cu acela transmis de pildă de structurile descântecului, existent în filigranul *Fătălăului.* Epicul marcat *ex abrupto* („În ceaţa groasă/ Carul se-ntorcea acasă"... – *Pui de găi...*) sau dialogic (in *Sici, bei*), de asemenea, poanta finală ce răstoarnă perspectiva iniţială (în *Candori*) ori fixează o stare lirică („Bezna rece, zidul rece./ Mai muriră paisprezece" – *Serenadă*) conferă „florilor" argheziene acea „ingenuitate a ţesutului cu mâna" (G. Călinescu), adică marca distinctivă – stilistic vorbind – a întregului ciclu. Proiecţia, cu semn schimbat, în mod mitologic (*Fătălăul)* sau biblic (*Galere*) particularizează, sub raportul viziunii de astă dată, *Florile de mucigai* integrabile în balcanismul nostru literar, văzut ca răscumpărare prin artă a unui întreg univers moral şi social.

EDIŢII: *Flori de mucigai*, Bucureşti, 1931; *Versuri*, Bucureşti, 1936; *Versuri*, Bucureşti, 1940; *Versuri*, Bucureşti, 1943; *Versuri*, cu o prefaţă de Mihai Beniuc, Bucureşti, 1959; *Scrieri*, vol. I, Bucureşti, 1962; *Versuri*, ediţie de G. Pienescu, vol. I, Bucureşti, 1966; *Versuri*, ediţie şi postfaţă de G. Pienescu, cu o prefaţă de Ion Caraion, vol. I, Bucureşti, 1980 (ed. a II-a, fără prefaţă, Bucureşti, 1987).

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); E. Lovinescu, *Istoria literaturii române*

Scanned with OKEN Scanner

contemporane, vol. 6, 1975; Perpessicius, *Opere*, vol. 5, 1972; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. I, 1967; D. Micu, *Tudor Arghezi*, 1972; Ş. Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, 1971; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol II, 1974; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1979; M.Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, 1986; S. Mioc, *Anamorfoză şi poetică*, 1988; Idem, *Modalităţi lirice interbelice*, vol. I, 1995.

M. M.

FLUXUL MEMORIEI — Volum de versuri de A. E. Baconsky, apărut în 1957, la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti. Sub acelaşi titlu şi într-o formă mai amplă, poetul a alcătuit în 1967 o selecţie reprezentativă, unde îşi redefineşte profilul. În acest al doilea volum se regăsesc poezii din primul, la care se adaugă texte din cartea precedentă, *Dincolo de iarnă* (1957), şi din *Imn către zorii de zi* (1962), *Fiul risipitor* (1964), precum şi un număr de inedite.

Este evidentă în volumul din 1957 tendinţa autorului de a se debarasa de anecdotica neinspirată, de epicul fals-obiectiv şi fals-realist al primelor sale versuri; de fapt, de un mod de disimulare. El optează acum pentru o poezie ce propune o relaţie nouă cu realul, dintr-un unghi individual şi fundamental liric. Foarte puţine texte mai prelungesc clişeele tematice în circulaţie în deceniul al şaselea, majoritatea exprimând o atitudine ce se vrea dincolo şi în antiteză cu orice luare de poziţie impusă şi colectivistă. Se poate spune, astfel, că în *Fluxul memoriei* eul liric îşi descoperă adevărata libertate de expresie. Considerată neoromantică (Eugen Simion), această poezie nu reia de fapt un curent, ci doar motivarea lui interioară, acordând poziţia centrală subiectivităţii lirice şi dezvăluind o sensibilitate şi o conştiinţă romantice. Este o poezie în care nu interesează atât contururile cât atmosfera şi corespondenţele dintre lucrurile evocate, dialogul discret al subiectului solitar cu lumea, – o atmosferă în general melancolică. Poetul îşi compune o ipostază de nou visător şi peregrin pe drumurile ţării sau prin peisaje îndepărtate (fascinaţia Nordului, cu zăpezi şi ceţuri, sugerează, mai ales, o stare a indeterminării, crepusculară, sentimentul unor latenţe bănuite în toate lucrurile). Poezia pe care o practică este una de „notaţie", specifică întregii grupări din jurul revistei „Steaua", pe care **B.** o conducea în acel moment, înregistrând elemente de peisaj şi o gestică umană oarecum ritualizată, accentul fiind pus mai degrabă pe un ceremonial al rostirii, pe o retorică nu lipsită de solemnitate. Subiectului liric îi place chiar să se înfăţişeze într-o „poză" meditativ-contemplativă, într-un cadru nebulos-nordic, încărcat de ecouri ale trecutului: „Când toamna cade peste munţii Rodnei/ Şi ceţuri se lasă plutind din miază-noapte/ de către Cernahora, / Când coboară ciobanii cu turmele lor spre câmpii/ Şi-n nopţi târzii pătrunde-ncet spre mine/ Zvonul nostalgic al tălăngilor – / Atunci deschid fereastra-n întuneric, / Îmi sprijin fruntea de palmele mâinilor/ Şi-ascult îndepărtatul meu trecut" *(Un dor de timp în Munţii Rodnei)*. Motivul liric al *drumului* este dintre cele mai frecvente, caracterizând deopotrivă un spaţiu şi un timp al reveriei, al evaziunii şi al regăsirii trecutului, al contemplării lumii din jur. „Poate n-am să rămân nici aici/ Ci voi trece mereu pe o mie şi-o mie de drumuri", „Aş fi trecut uneori prin preajma pădurii", „Mă gândesc la cineva care merge pe drum", „Treceri grăbite sau lente, treceri apropiate şi dragi", „Trece vremea, anii trec pe rând", „Câte-au trecut, de toate îţi vei aduce-aminte"... Sub semnul lui stă şi ciclul *Ştefan şi oamenii*, mică suită de inspiraţie istorică, perfect integrată viziunii poetului, în care se evită clişeele poeziei de acest tip tocmai prin crearea unei anumite atmosfere evocatoare, care face să comunice natura şi istoria, figurile eroice ale trecutului şi umanitatea de azi, într-o viziune încă o dată ritualică: „Peste vârfuri de arbori, peste vârfuri de arbori/ Doarme la Putna Ştefan voievodul.// Doarme şi anii se-adună sus în iezere clare/ Şi iarăşi pornesc în râuri şi se destramă/ Şi fetele sărută lespedea rece de piatră/ Murmurând ceva nedesluşit". Transferate în alte spaţii geografice, precum în cel coreean din ciclul *Orientul de aur*, aceleaşi ipostaze fundamentale se regăsesc: „Dar tu prieten nu-mi spui nimic -/ Cu fruntea rezemată de tulpina/ Acestui arbore, tu poate-asculţi ceva, / Asculţi tropotind călăreţii, / Asculţi un cântec trist şi-ndepărtat/ Pe care-l cântă o femeie singură". Iar în alte poeme din acelaşi ciclu: „Orientul de aur cu zări viorii, depărtate/ Zâmbind enigmatic la marginea mărilor.../ Orbit de raze rătăcesc pe câmpuri, / De boala luminii şi-a somnului lin"; „Galbene câmpuri, nimburi de lumină/

Scanned with OKEN Scanner

Şi-ntotdeauna munţii trec în zare"; „Închid ochii încet/ Şi văd drumuri albind şi văd munţii/ Şi casele lungi de lut rătăcind pe câmpii/ Şiruri, şiruri domoale". În cele câteva poezii din ciclul *Seară erotică*, atmosfera nu e mult diferită, ceremonialul iubirii desfăşurându-se într-o atmosferă de reverie muzicală: „Acum sunt toate ca-ntr-un somn încet, / Un cântec doar aud, fără cuvinte, / Un murmur în lumina dulcea-a zorilor/ Trupul tău gol a început să cânte". Motivul *drumului* reapare şi aici: „În viaţa mea iubito sunt încă drumuri lungi, / Ţinuturi sunt pe care nici eu nu le ştiu bine –/ Ci doar le simt îndepărtate-n mine". Dacă, în acest volum, universul liric nu e încă foarte bogat, el reuşeşte să impună totuşi un număr de obsesii definitorii, o tonalitate lirică destul de uşor de recunoscut, un limbaj în care metafora este mai degrabă rară, fiind suplinită de notaţia unor elemente de ambianţă şi mişcare în stare să alcătuiască acel „corelativ obiectiv" generator de lirism (Poetul a vorbit, într-un eseu cunoscut, despre „declinul metaforei"). „Tipice pentru Baconsky – notează pe bună dreptate Dinu Flămând – mai cu seamă în volumele *Fluxul memoriei* şi *Dincolo de iarnă*, erau câteva procedee de ritualizare a elanului vital, spectacol ceremonios al imaginaţiei aducând ample viziuni panoramice în relaţie de conivenţă cu sentimentul intim, o intimizare a grandiosului devenind astfel emanaţie proiectată din subiectivitate". Cu asemenea date, **B.** contribuie la depăşirea stării de criză în care a fost adusă poezia românească în anii '50. El inaugurează şi pentru scrisul său o etapă nouă, ce-şi va consolida şi diversifica universul imaginar în cărţile următoare, accentuând nota solemnă şi ceremonioasă a discursului liric. Culegerea de poeme care preia, zece ani mai târziu, titlul volumului din 1957 rotunjeşte imaginea unui poet ce rămâne fascinat de orizonturile îndepărtate, îndeosebi boreale, rătăcind romantic pe căile visării, în ipostaza omului mereu neliniştit, prizonier al melancoliei, chemat şi purtat de drumuri fără sfârşit, spre ţărmuri înceţoşate de mare sau doar pe străzile oraşelor întomnate. „Gol ca vântul şi zbuciumat mereu", descoperindu-şi o „asemănare cu norii", găsindu-şi un liman „după lungi rătăciri, după lupte şi ceaţă", cu „chipul melancolic şi sumbru", „prin lume cântăreţ rătăcitor", declarând că „paşilor (săi) le-a fost dragă eterna derivă", eul liric îşi construieşte o mască expresivă, trădând un anume narcisism şi o tendinţă estetizantă, remarcată de critică. Ea nu trebuie, desigur, exagerată, însă nu e mai puţin evidentă; sugestiei de ritualitate a discursului şi a gestului îi vine în sprijin înclinaţia spre stilizarea imaginilor; poetul vorbeşte despre „oglinda cu cadră de-argint /A memoriei (sale)", despre „gânduri cărora cadre de aur le sunt depărtările vii", florile fumului pe feţe ca „orhidee negre", vede „ziua trecând ca o lebădă albă" sau „armura brazilor gotici" ori se imaginează pe sine însuşi colindând „în togă de purpură prin această cetate". El pare a fi conştient de această situaţie, când scrie într-un *Imn către nelinişte*: „Vor spune poate unii că e un fel/ De-a mă-ncânta de propria mea soartă"... Poemele inedite care încheie culegerea par a anunţa o schimbare de atitudine şi conştiinţa că tipul de poezie cultivat până acum tinde să devină oarecum anacronic, sub presiunea unei lirici a noii civilizaţii tehnice, a celor „ce urcă pe trepte rulante": „Cresc tineri înalţi şi lucizi, /Cresc tineri, cresc tineri.../ Cu mine se stinge şirul demenţilor turbulenţi şi extatici/ pe care i-a născut această ţară". „Albul e întinat şi o aureolă pustie/ începe să mă urmărească" – se scrie altundeva – , sau: „Nimbul sfânt/ al stelei celei mari declină-n vânt, / fantome-nsângerate-ncep să-nvie". Volumele *Cadavre în vid* (1968) şi postuma *Corabia lui Sebastian* (1978) vor confirma aceste sumbre presimţiri într-o viziune grotesc-expresionistă, nestrăină de experienţele ultimilor ani ai dictaturii şi de confruntările cu lumea unui Occident văzut sub zodie apocaliptică

EDIŢII: *Fluxul memoriei*, Bucureşti, 1957; *Fluxul memoriei*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Mircea Braga, Bucureşti, 1987; *Scrieri*, vol.I, Ediţie îngrijită, note, cronologie şi bibliografie de Pavel Ţugui, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, 1990.

REFERINŢE CRITICE: Paul Georgescu, în „Familia", nr. 3, 1967; Vlad Sorianu, în „Ateneu", nr.6, 1967; V. Felea, *Reflexii critice*, 1968; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; E. Simion, *Scriitori români*, vol. II, 1984; D. Flămând, *Intimitatea textului*, 1985.

C. C.

FOC ÎN HANUL CU TEI — Roman de I. Peltz. Apărut în 1934, la Editura „Adevărul" S. A. din Bucureşti, în două volume; a fost

Scanned with OKEN Scanner

reeditat într-un singur volum în 1961 (cu o prefață de V. Râpeanu) și tot într-un singur volum apar și următoarele ediții: 1962 (cu o prefață de V. Râpeanu), 1968 (în colecția „Romane de ieri și de azi" a Editurii pentru Literatură), 1970 (în volumul III al ediției *Scrieri*), 1974 (în colecția „Romanul de dragoste" a Editurii Eminescu), 1985 (la Editura Minerva, cu o prefață de V. Râpeanu), 1995 (la Editura Hasefer din București, însoțit de o evocare semnată de pictorița Tia Peltz, fiica scriitorului).

După ce își încercase șansa mai întâi în teatru, după ce publică mai multe volume cuprinzând scurte proze poematice, sentimentale ori grotești (*Stafia roșie*, 1918; *Meșterul viață*, 1919; *Fantoșe vopsite*, 1924), **I. P.** va obține, în 1929, premiul Societății Scriitorilor Români cu primul său roman, *Viața cu haz și fără a numitului Stan*, de factură suprarealistă – rod al unei pasagere asiduități „moderniste", rămasă fără prea mari consecințe, în lipsa unei afinități organice. Începând cu cel de-al doilea roman, *Horoscop* (1932), scriitorul pornește să exploreze mediul social și rasial care-l va consacra în literatura română: ghettoul – mahalaua evreiască bucureșteană. Romanele *Calea Văcărești* (1933) și *Foc în Hanul cu tei* (1934) constituie cele mai reprezentative piese din sociografia literară a acestui mediu (ilustrată, alături de I. Peltz, de Ion Călugăru, Ury Benador, I. Ludo, Sergiu Dan și alții) și, totodată, cotele de vârf ale literaturii lui **I. P.** *Calea Văcărești* fusese fresca unei lumi dezolate și sordide, macerată endemic de mizerie socială și de suferință atavică, frescă în care epicul dispus caleidoscopic, discontinuu, coagulează liric în compasiunea și căldura umană cu care scriitorul se implică în discurs. Destine omenești comune și ingrate, mărunte și insignifiante, nu mai puțin tragice însă, se consumă în uzura cotidienei lupte pentru existență, se întrețes și se polarizează în jurul momentelor privilegiate ale acestei existențe: căsătorii, înmormântări, reuniuni confesionale. „Și peste toată această pestriță aglomerare de fizionomii și suferințe plutește nu știu ce vânt necruțător al destinului, poate însăși jalea milenară a neamului lui Israel, dar și febra unui instinct vital, care nu obosește reluând aceeași și aceeași goană spre un scop ce termină în moarte, ca râurile în mare" (Pompiliu Constantinescu, 1934). Reconfirmând capacitatea de percepție globală a vieții unei colectivități umane specifice, *Foc în Hanul cu tei* aduce în plus o mai subliniată trasare a destinelor individuale, grație unei structuri mai decis conflictuale a epicului. Situând în prim plan decalajele și antagonismele sociale ce dezbină din interior un univers închis în sine, scriitorul își vădește clasa prin accedere la coordonatele temperamentale general-umane pe care și această lume, ca oricare alta, se clădește. „Cu acest al doilea roman mare, domnul Peltz își conturează într-un chip hotărât forța sa creatoare. D-sa s-a specializat de la început în mediul ebraic românesc, dar mi se pare a fi arătat și altădată că această specializare nu e o goană după pitoresc, ci ușa pe care poate s-o deschidă mai ușor spre umanitate" (G. Călinescu, 1935). Dintre cele câteva personaje pregnante ce ilustrează această dialectică, memorabil este, înaintea tuturor, bogătașul Micu Braun, temperament coleric și dominator, proprietarul atotputernic al „Hanului cu tei", speculator rapace al mizeriei coreligionarilor săi. Prăbușirea sa, de o monumentalitate balzaciană, va decurge fatal din propria-i traiectorie: îmbogățit prin „lovituri" îndrăznețe și pline de risc, precum incendierea propriilor depozite de mărfuri, avantajos asigurate de mai-nainte, *boss*-ul aventurier va fi doborât cu exact aceleași arme; Ioină Gott, zis Ionel, comerciant sărac pe care el îl împinsese dincolo de pragul disperării prin umilințe și persecuții, va da foc Hanului într-un moment când tocmai nu era asigurat, știre la auzul căreia Micu Braun cade răpus de un atac de cord. „O analiză psihologică a eroilor peltzieni, după o psihologie de manual, e capabilă să ne ducă la încheieri absurde" – arăta G. Călinescu în aceeași recenzie asupra cărții („Adevărul literar și artistic", 13 ianuarie, 1935). „Domnul Peltz trebuie văzut din alt unghi. Dânsul are netăgăduitul dar de a vedea oameni. Nu e totuna cu observațiunea, care e analitică, în vreme ce creațiunea de care vorbim e sintetică. Mediul din care sunt luați indivizii nu e deosebit de un oricare altul. Totul provine prin urmare din acea facultate de a distinge nuanțele, de a cădea în variante, în intermedii, facultate asemănătoare cu o mare vizibilitate pentru nuanțele de culori. De aceea chiar când sunt oarecum nesigure, portretele domnului Peltz

Scanned with OKEN Scanner

sunt de un desen desăvârșit și nu se confundă între ele cum s-ar confunda fotografiile unui același tip. Enorma aglomerare de persoane începe să devină un privilegiu al scriitorului, care procedează balzacian, introducând toate figurile posibile într-o carte, spre a ne familiariza cu ele, și tratând apoi în fiecare operă nouă un chip care stătuse până atunci în umbră, sub diferite nume. Tipul nou pe care ni-l înfățișează în *Foc în Hanul cu tei* este, oricare i-ar fi profunzimea, de neuitat, și numele lui Micu Braun va aminti un om bine definit, întreg, tipic în cel mai înalt grad, omul de afaceri înnăscut de nuanță aventurieră și agresivă, dotat cu arta mișcărilor scurte, a gesturilor limpezi și hotărâtoare. Cariera lui Micu Braun este paralelă, în lumea lui, cu aceea a lui Napoleon. Neprevăzută, predestinată totuși, cu mers fulgerător și cu prăbușire proporționată marei ei ambiții. [...] Oricine poate observa că destinul lui Micu Braun e un mare destin și că numai formularea personajului stimulează dorința imperioasă de a-l cunoaște. Micu e un om de acțiune, ca și Dinu Păturică, dar e un napoleonid, nu un adulator, ridicat prin geniul propriu constructiv. El e amoral, cunoscător de oameni, geometric, și moartea lui e firească întocmai ca o catastrofă aeriană uriașă, din neglijarea unui detaliu. [...] Un roman ca *Foc în Hanul cu tei* face cinste literaturii românești și nu mă sfiesc să afirm că domnul Peltz este un scriitor de categoria întâi, un considerabil romancier". Pronunțată de G. Călinescu în 1935, la scurtă vreme de la apariția cărții, această primă judecată critică de valoare avea să reziste în timp, fiind preluată și ratificată, în esența ei, de istoria literară, în ciuda sensibilei „revizuiri" la care G. Călinescu însuși a supus-o, după numai șase ani, în paginile pe care i le dedică lui **I. P.** În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941): „Din păcate, autorul nu-și poate păstra voluptatea rece de a observa, cu toată cumpătarea aparentă a narațiunii. Figurile sunt abandonate spre a face loc dramelor umane. [...] Cu toate bunele situații fundamentale, acest al doilea roman se repetă în zugrăvirea aglomerărilor triste, dramatizând exagerat, scăpând din vedere eternul uman, rătăcindu-se în prezentări de grupuri, pe care scriitorul le comentează și le definește". Celelalte romane dedicate de **I. P.** periferiei evreiești bucureștene sunt mai sărace în substanță, gravitând mai ales în jurul unor cazuri de patologie sexuală, ca în *Amor încuiat* (1933) ori *Nopțile domnișoarei Mili* (1937). Încercând să-și extindă aria observației și asupra altor zone ale societății românești, în *Actele vorbește* (1935) și *Țară bună* (1936), romancierul nu are cu ce compensa absența principalului său atu, cunoașterea „dinăuntru" a mediului abordat, – condiții în care însuși simțul antagonismului și al conflictualității epice se tocește, cedând locul actului de pură bunăvoință fără vreo semnificație literară, cum se întâmplă în *Țară bună* – un perfect roman „cu teză". Foarte productiv în anii interbelici, atât ca gazetar cât și ca scriitor, **I. P.** rămâne destul de productiv și după al doilea război mondial, fără a mai da însă nici o scriere notabilă; rămâne, de asemenea, constant în tematica prin care s-a consacrat (lumea evreiască) și pe care abia dacă încearcă s-o adapteze cerințelor conjuncturale ale momentului.

EDIȚII: *Foc în Hanul cu tei*, roman, 2 vol., București, 1934; ed. II, 1 vol., prefață de V. Râpeanu, București, 1961; ed. III, idem, 1962; ed. IV, București, 1968; ed. V, în *Scrieri*, vol. III, București, 1970; ed. VI, București, 1974; ed. VII, prefață de V. Râpeanu, București, 1985; ed. VIII, cuvânt înainte de Tia Peltz, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Memorii*, II, 1932; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, 1937; E. Lovinescu, *Scrieri*, II, 1970; VI, 1975; G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 736, 13 ianuarie 1935; recenzie reluată în vol. *Ulysse*, 1967; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; ed. II, 1982; P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, 1970; Perpessicius, *Opere*, III, V, VI, VII, 1971-1975; V. Ardeleanu, *Însemnări despre proză*, 1966; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967, 1972; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995.

C. R.

FRAȚII JDERI — Trilogie de Mihail Sadoveanu compusă din *Ucenicia lui Ionuț* (1935), *Izvorul alb* (1936) și *Oamenii Mării sale* (1942), toate apărute la Editura Națională Ciornei. În *Notele* de la sfârșitul celui de al 13-lea volum (1958) de *Opere*, Profira Sadoveanu ne încredințează că scriitorul intenționa să adauge o nouă prelungire epică vastei sale compuneri, în care Ionuț s-ar fi întors la hergheliile de la Timiș luând-o de nevastă pe Marușca, văduva fratelui său.

Scanned with OKEN Scanner

Proiectul a fost însă abandonat definitiv o dată cu primirea crâncenei veşti a pieirii prototipului eroului, Mihuţ, fiul mezin şi preferat al lui S., căzut printre cei aproape treizeci de mii de ostaşi români trimişi de ruşi să se sacrifice pentru cucerirea redutei naturale de la Oarba de Mureş. Nu a fost, de altfel, pare-se, singurul personaj al romanului conturat în conexiune cu viaţa reală. Din aceeaşi sursă mai aflăm că modelul lui Simion ar fi fost generosul şi gravul Dimitrie, feciorul cel mai mare al prozatorului, după cum Timoftei, dascălul de sârbească al coconului domnesc, ori Stratonic, falsul nebun, ar fi avut, la rândul lor drept prototipuri nişte cuvioşi de la mănăstirea Neamţu.

Reluând o cunoscută propoziţie inaugurală a lui Marin Preda, s-ar putea observa că şi în *Fraţii Jderi* „timpul era foarte răbdător cu oamenii". Faptul este învederat mai întâi de absenţa unor angajamente politice şi militare de anvergură (excepţie făcând desigur marea bătălie finală de la Podul înalt) între 1469 şi 1475, când autorul plasează acţiunea trilogiei. De bună seamă, împrejurarea nu poate fi separată de stabilitatea alcătuirilor statale ale Moldovei (situate deci la antipodul condiţiei de „ţară neaşezată" din *Zodia cancerului*, în care „nu-i sigur nimic decât birul şi moartea"), datorate aici imensei autorităţi a lui Ştefan cel Mare, aflat la apogeul lungii sale domnii. Se ştie că, luaţi de valul unei admiraţii irepresibile, unii exegeţi i-au atribuit de-a valma voievodului însuşiri exemplare, menite să-i ilustreze renumele de Ştefan cel Mare şi Sfânt: generos, cavaler, justiţiar, spirit al Renaşterii, vizionar, inspirat chiar. Evident, versiunea aceasta apologetică trece uşurel peste obiceiul domnitorului de a spori numărul pruncilor din familiile pe care le vizita – Maruşca Hudici este, în roman, o asemenea odraslă – ori peste întâmplarea masacrării unui număr de 60 de boieri numai după bătălia de la Baia, câştigată de altfel (aşadar mai mulţi decât victimele Lăpuşneanului, eroul lui Negruzzi), precum arată Florin Constantiniu în recenta sa *Istorie sinceră a poporului român* (p. 103). Nu este deci de mirare că, ridicându-l pe un piedestal atât de înalt, comentariile din „epoca de aur" s-au arătat tentate, nu fără intenţii propagandistice, să-l considere pe Ştefan–Vodă drept protagonistul naraţiunii. Adevărul e că, cel puţin în privinţa centrului de greutate tipologic, S. se alătură tradiţiei naturii fictive a eroului central impusă de Walter Scott, părintele romanului istoric. Mai exact, aşa cum o anunţă chiar titlul cărţii, intenţia autorului este aceea de a urmări isprăvile unui grup de personaje care reeditează dictonul lansat în finalul capitolului al IX–lea din *Cei trei muşchetari*: „Toţi pentru unul şi unul pentru toţi". E vorba, desigur, de feciorii comisului Manole Păr–Negru, poreclit Jder, adică (în ordinea venirii pe lume): Simion, „al doilea comis", numit şi „Jderul cel mare", Nicodim (pe care–l chema Nicoară înainte de a se fi călugărit), Cristea, vistiernicul din ţinutul Neamţului şi soţul frumoasei Candachia, Damian, negustorul stabilit în Lehia nu fără legătură cu planurile politice ale lui Vodă, şi Ionuţ, efervescentul mezin născut din legătura „comisului cel bătrân" cu Oana, sora arhimandritului Amfilohie Şendrea, care este, în fond, personajul principal al trilogiei. La fel de adevărat e, în acelaşi timp, că aceşti alţi „oameni ai Măriei sale" (cum erau şi muşchetarii lui Dumas–tatăl) nu au parte de un potrivnic de talia cardinalului Richelieu, ceea ce înrăureşte nemijlocit consistenţa conflictului. Drept urmare, ei trebuie să se angajeze cu precădere în neutralizarea unor tâlhari năimiţi de teapa lui Gogolea, zis Răţoi, şi Ilia Alapin, ori pentru a-i anihila prin nişte acţiuni de comando pe tânărul jitnicer Niculăieş Albu (căruia, din supuşenie, îi şi pun capăt zilelor; deşi, după recuperarea Maruşcăi, în numele unei elementare exigenţe vitejeşti, dacă nu cavalereşti, ar fi fost de aşteptat să-l lase scăpat) sau pe boierii Mihu şi Ciornohut, care strălucesc mai mult prin ...absenţă, fiind obligaţi, de răul lăudatului voievod, să-şi ducă traiul prin „neagra străinătate" (Polonia ori împărăţia Turcului); şi nici acolo nu sunt lăsaţi să facă mult timp umbră pământului... De altminteri, e instructiv de observat că singura prezenţă boierească de un rang mai înalt este cea a unui muntean: ghebosul postelnic Ştefan Meşter (înrudit ca înfăţişare cu pârcălabul Ştefan Soroceanu din *Nunta domniţei Ruxanda*, la rândul său cocoşat), „singurul bărbat cultivat din ţară", sosit la curtea din Suceava în prizonierat împreună cu Voichiţa şi Maria, soţia, respectiv fiica, ucisului Radu–Vodă. Desigur trilogiei sadoveniene nu-i lipsesc

Scanned with OKEN Scanner

tradiționalele peripeții și răsturnări aventuroase de situații. Abundă mai ales răpirile (ori neutralizarea unor asemenea tentative): ale jupânițelor Nasta și Maruşca, a coconului domnesc, a boierilor neprieteni și – la loc de frunte în primul volum – a calului voievodal Catalan. Întâlnim (tot în cuprinsul *Uceniciei lui Ionuț*) înfiripărea unei iubiri arzătoare și legarea unei frății de cruce. Dar aceste înviorătoare desfășurări epice nu întârzie să se prefacă în contrariul lor: Ionuț, deși nu a suferit vreo dezamăgire în dragoste, ca Simion și Nicoară, devine un holtei „înrăit", înclinat (într-un caracteristic spirit sadovenian) să emită păreri sceptice despre neamul femeiesc, iar Alexăndrel se apucă să unelteaască pieirea fostului său frate de cruce. Mai sunt și alte însușiri distinctive, nu foarte prielnice coerenței narative captivante a unui clasic roman istoric; de pildă: prezența unor capitole insulare, nu neapărat necesare desfășurării intrigii (vezi: *Când a fost cutremurul cel mare* ori *Pe bătrânul Manole Păr–Negru îl dor șalele*) sau plăcerea, iarăși specifică acestui povestitor, de a lăsa frâu liber unor taclale tihnite, pe alocuri, cam ocioase. Aptitudinea îi este proprie nu doar comisoaiei Ilisafta, cea proverbial de vorbăreață, dar nu o dată chiar și junelui Ionuț, cel ispitit încă din primul volum să-și însușească gândul „tătuței" cum că „toate trec". Acestei mentalități a unor oameni trecuți de amiaza vieții (în *Hanu Ancuței* o asimila tot astfel și tânărul narator de persoana întâi) i se asociază modulațiile consonante ale stilului indirect liber auctorial. Iată o asemenea mostră din cuprinsul primului volum: „Se părea că măria sa Alexăndrel aflase, în acest din urmă timp (...), un drumușor al său ascuns, de dragoste. Așa i-i dat omului la anumită vârstă; de asemenea pacoste nu-i ferit, dintru începutul lumii, nici Domn, nici mișel; așa că fapta coconului domnesc n-ar trebui judecată cu prea mare asprime de către părintele său". Toate aceste derogări de la contururile și ritmurile consacrate ale genului sunt însă compensate de amplele disponibilități simbolice ale trilogiei. Cel dintâi asemenea tâlc, dezvoltat la scara întregului prim volum, se identifică cu răscolitoarele imbolduri ale anotimpului primăverii. Nu întâmplător, romanul debutează cu o ceremonie desfășurată de „sfânta Înălțare, hram al mănăstirii Neamțu", pe fundalul unui peisaj cu „meri înfloriți" invadat „de o aburire trandafirie". Același laitmotiv se regăsește în fraza inițială a celui de al treilea capitol: „Erau amândoi în primăvara vieții lor și în primăvara tot așa de trecătoare a acelui an 1469", sugestia primăvăratecă regăsindu-se până și în tonalitatea evocării străvechii icoane făcătoare de minuni a Maicii Domnului: „Prea curata era împodobită, pentru acea zi de bucurie, cu văluri albe, care luceau, prin fumegarea făcliilor și umbra naosului, ca flori de primăvară". Și mai percutant simbolic este înțelesul titlului celui de al doilea volum – miezul narațiunii legându-și, de data aceasta, numele de o mare „vânătoare domnească" la Izvorul Alb. Numai că descinderea cinegetică reprezintă, nu țelul, ci pretextul respectivului episod, însă nu al unor negocieri și decizii politice ca, bunăoară, în *Quentin Durward* de Walter Scott, ci al unei procesiuni esențial magice, al unei întoarceri la începuturi. Ștefan–Vodă folosește prilejul pentru a se dedica reculegerii și purificării spirituale, în care scop încearcă să dea de urma unui legendar schivnic înzestrat cu darul profeției (reluare evidentă a figurii lui Daniil Sihastrul), având drept canon în cea mai mare parte a anului „singurătatea și mutenia" și slujit, zice-se, de un bour alb îmblânzit. Voievodul nu-l mai găsește în viață pe hieraticul personaj, ce proorocise sibilinic ridicarea sfântului mare–mucenic Gheorghe împotriva balaurului; în schimb, vânătorilor le țâșnește în cale, la modul panic, „ca într-o bătaie de furtună", un straniu „bour bătrân cu coamă murgă, însă cu celălalt păr deschis aburiu", aceeași „arătare", poate, care-l înfiorase cu mulți ani în urmă, sub Alexandru–Vodă Bătrânul, pe starostele Căliman „într-un loc cu desăvârșire necunoscut". Sensul mitico–simbolic al acestei întâmplări înzestrate cu un relief fantastic se desluşește cu ușurință: biruitorii de mâine în iminenta bătălie de la Vaslui se învrednicesc de privilegiul revelației bourului „cel tare", patron deopotrivă totemic (Nichifor Căliman se teme, în chip tabuistic, să-i numească identitatea) și heraldico–patriotic, ca unul ce se află conturat pe stindardul Moldovei. Însă, de bună seamă, cele mai uzuale sugestii simbolice stau sub semnul unor transfigurări de substanță feerică. Dacă este adevărat că *Frații Jderi* constituie o narațiune de anvergură epopeică, atunci la fel de îndreptățit e să remarcăm că elementele

Scanned with OKEN Scanner

constitutive ale mitologiei sunt aici înlocuite de siluetele şi evoluţiile specifice basmului. Exemplele vrednice a fi invocate comportă ipostaze dintre cele mai felurite: lotrii încearcă să-l fure pe Catalan pentru că cei care i-au trimis îl socotesc un cal năzdrăvan, izvoditor al biruinţelor lui Vodă; Onofrei şi Samoilă sunt numiţi, mai în glumă mai în serios, Sfarmă-piatră şi Strâmbă-lemne, tot astfel cum lui Ionuţ i se spune Făt-frumos; invazia tătărască este enunţată prin fraza: „Îndată noroadele au cunoscut că Mamac (...) şi-a scos căpcăunii în pradă asupra lumii."; luarea în robie a Nastei aminteşte răpirea eroinelor basmelor de către un balaur; Suleiman-beg, stăpânul seraiului din Ormanlî-Ghiol, confirmă din plin această sugestie prin întreaga-i înfăţişare de o urâţenie parcă extra-umană: „Şade toată ziua la soare, se coace şi se umflă. E pleşuv, negru şi burduhos. (...) Se umflă de răutate şi nu se poate încălzi niciodată. Pielea lui e umedă, rece şi grunţuroasă, ca la broască. Cât e vară, se prăjeşte şi tot geme: Ala-Ala! Când vine toamnă, se trage în casă şi-i pun slujitorii prejur tipsii cu mangal aprins."; expediţia lui Ionuţ spre bârlogul său aminteşte descinderea lui Făt-frumos pe „tărâmul celălalt" (de altfel, una din metaforele predilecte ale prozei lui **S.**); şi tot astfel, la Vaslui, „trupul balaurului a fost curmat în două" prin loviturile date de oştirea moldoveană urdiei turceşti. Vrednic de a fi relevat, în sfârşit, este şi distinctivul umor latent sadovenian (starostelui Căliman, de pildă, nelipsitul fanfaron simpatic, rudă bună cu comisul Ioniţă din *Hanu Ancuţei*, îi este propriu ticul verbal: „ptiu, drace!") ale cărui tonalităţi îngăduitoare şi înviorătoare multiplică irizările luminoase, de privilegiat veleat primăvăratec, ale scrierii.

EDIŢII: *Fraţii Jderi*, Bucureşti, 1935, 1936, 1942; *Opere*, XIII (*Fraţii Jderi*), ed. apărută sub supravegherea autorului; note de Profira Sadoveanu, Bucureşti, 1958; *Fraţii Jderi*, prefaţă şi tabel cronologic de Pompiliu Marcea, Bucureşti, 1962; *Fraţii Jderi*, cu un cuvânt înainte de Marin Preda, Bucureşti, 1986; *Fraţii Jderi* cu un cuvânt înainte de Profira Sadoveanu, Bucureşti, 1993.

REFERINŢE CRITICE: P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; Fănuş Băileşteanu, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, 1977; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu, fascinaţia tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu*, 1981; Ovid S. Crohmălniceanu , *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; N. Frigioiu, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*, 1987; N. Manolescu, *Mihail Sadoveanu sau Utopia cărţii*, ed. a II-a, 1993; S. P. Dan, *Fiul Craiului şi Spânul*, 1998.

S. P. D.

FRIGUL VERII — Roman de Alexandru Vlad. A apărut în 1985 la Editura Militară din Bucureşti. Cartea a fost scrisă în anii 1983-1984 şi, înainte de-a fi tipărită, autorul a publicat câteva fragmente în revista „Steaua" (nr. 6, 1985). Cu acel prilej a mărturisit că hotărârea de-a scrie un roman a însemnat, în cazul său, o reacţie faţă de opinia întrucâtva minimizatoare – că ar fi un scriitor ale cărui reuşite pot conta numai în proza scurtă. Cât priveşte tipărirea manuscrisului, aceasta a fost înlesnită prin iniţiativa Editurii Militare de a deschide o linie editorială pentru tinerii prozatori, cu atât mai binevenită în acea vreme cu cât celelalte edituri – specializate în publicarea literaturii române – manifestau tot mai multe reticenţe şi temeri în această direcţie.

Frigul verii, a treia carte a lui **A. V.**, este un roman de război. Într-un text-confesiune publicat în revista „Steaua", scriitorul consideră că romanele de acest fel se constituie aproape ca un gen distinct, ceea ce permite chiar şi cuiva care nu are experienţa războiului să încerce. *Frigul verii* se deosebeşte aşadar de precedentele sale (*Pădurea spânzuraţilor*, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Delirul* etc.) printr-o prevalenţă a literarităţii; la subsolul său nu vom afla experienţa istorică a autorului, ci experienţa lui literară şi chiar o bibliografie ce ne este, de altfel, deconspirată într-o notă finală. Respectând „gramatica" romanului de război, aşa cum s-a constituit ea din scrierile anterioare, **A. V.** a urmărit în primul rând „degradarea umană şi mutaţiile care au loc într-o astfel de experienţă, să-i spunem – existenţială". Fapt este că *Frigul verii* se întoarce la principiile clasice ale naraţiunii româneşti, într-un moment când experimentul naratologic, cel puţin în literatura română, dă semne de oboseală. O atitudine conservativă relevă autorul în privinţa compoziţiei, încercând să se menţină, pe cât posibil, în limitele unei povestiri de tip cronologic. Fără a avea o construcţie complicată şi ingenioasă, ci mai degrabă una clasică, simplă şi riguroasă, romanul lui **A. V.** este scris după un plan gândit dinainte cu simţ

Scanned with OKEN Scanner

arhitectonic. Materia este divizată în două părți reprezentând, prima, un roman al individului, iar a doua, un roman al colectivității. Începutul nu dezvăluie vreo dorință deosebită de noutate, făcând parte din seria celor consacrate prin romanul tradițional: *Frigul verii* începe cu o călătorie spre locul acțiunii (ca și *Idiotul* lui Dostoievski, de pildă), călătorie ce poate fi înțeleasă foarte bine și ca o metaforă a intrării în universul fictiv. Căutând să respecte ordinea cronologică a evenimentelor, epicul are întotdeauna o direcție, o mișcare înainte spre un punct prestabilit ce reprezintă de altfel sfârșitul romanului. Înlănțuirea părților este așadar lineară, lipsită de ramificații sau întretăieri arborescente ale planurilor. Mai observăm că narațiunea nu are o desfășurare accelerată, cum se întâmplă în cazul prozelor de senzație, în categoria cărora cad multe din așa-zisele romane de război, dar nici nu bate pasul pe loc. Autorul a optat pentru un anume ritm, destul de lent, pe care îl menține constant pe tot parcursul cărții. Unul dintre mijloacele de reglare a ritmului, de întârziere a deznodământului, conform legii schilleriene a epicului, este, pentru **A. V.**, analepsa. Această formă de anacronie narativă, specifică pentru narațiunea de tip omniscient, are o funcție explicativă, recuperând antecedentele personajelor pentru a lămuri astfel unele stări de lucruri din prezent. Tot o acțiune frenatoare, menită să păstreze constanța ritmică, are și descrierea, față de care autorul manifestă în continuare aceeași atracție ca și în povestirile sale. Se întărește însă valoarea explicativă a descripției și slăbește totodată funcția ei fantasmatică, astfel încât dintr-un procedeu artistic, ea tinde să devină un mod neutru de expunere, accentul căzând acum nu pe forța de transfigurare, ci pe exactitate. Poate fi sesizată de mai multe ori existența unui plan al descrierii, o tendință de ordonare a impresiilor după un model balzacian, cum se întâmplă, de exemplu, în prezentarea conacului părăsit al grofului Baranyay. În acest caz, descripția e sistematizată după un criteriu spațial, începând cu extremitățile (grădina), continuând cu aspectul exterior al clădirii (acoperiș, ferestre, ușă) pentru a ajunge în sfârșit la interior (holul, biroul fostului grof acum ocupat de comandantul hitlerist). Fiind vorba de un roman, deci de o narațiune cu alte legi decât cele ale prozei scurte, autorul este preocupat, firește, în primul rând, de funcția compozițională a descrierii, insistând asupra valorii ei expozitive, dar aceasta nu înseamnă că a pierdut din vedere rolul ei stilistic, forța ei de sugestivitate și chiar de irealizare, ce au prevalat, în povestirile anterioare. Rolul descrierii este așadar altul în roman decât în proza scurtă, ea e mai puțin cultivată pentru calitățile artistice intrinseci, fiind subordonată structurilor narative de succesiune. Problema pe care o pune *Frigul verii* este problema realismului, nu neapărat fiindcă e un roman de război, deci cu o circumscriere temporală și spațială precisă, ci mai ales fiindcă stilul întrebuințat de autor este cel al reprezentării, al mimesis-ului. Am văzut deja că descrierile sunt, în mare parte, înregistrări exacte și metodice, atenția prozatorului fiind orientată spre obiect, cum se întâmplă de altfel în scrierile tuturor realiștilor. Înscris în convenția obiectivității, naratorul prezintă lucrurile ca și cum ar fi reale, respectă, cu alte cuvinte, iluzia realistă. Nimic n-ar fi neobișnuit până aici, dacă n-am sesiza că realismul este deseori contrat de un impuls diferit, de irealizare, ce tinde spre depășirea observației prin imaginație. Tensiunea creată între impulsuri polare constituie situația primară a prozei lui **A. V.**, energia ei ascunsă. Deși acceptă preeminența obiectului, în bună tradiție realistă, deseori percepția nu reprezintă pentru autor decât un prag, factorul care declanșează procesul imaginar. Naratorul observă el însuși, într-un moment de autoscopie, că „senzațiile antrenează imaginile și nu invers". Tendința este de a nu rămâne la datele realității, de a conjuga funcția perceptivă cu cea imaginativă, astfel încât obiectul percepției să fie relativizat prin crearea unui corelativ imaginar al unor situații reale. Comparația subminează așadar perspectiva realistă, fără însă a o distruge, înlesnind totuși acțiunea fanteziei creatoare de anamorfoze. Percepția realului, care constituie actul inițial și cel mai stabil al prozei lui **A. V.**, declanșează însă în mod frecvent nu numai facultatea imaginativă, ci și memoria culturală. Pe lângă corelativul imaginar, menit să tulbure pentru o clipă regimul realist al romanului, mai poate fi întâlnit și un corelativ livresc, ce pune textul în relație cu tradiția literară. Funcția de reprezentare se vede așadar depășită încă o dată prin această activare consecutivă a memoriei

Scanned with OKEN Scanner

culturale, ducând la apariția epifrazelor livrești. Conștiința trecutului literar și o năzuință integrativă îl determină pe autor să creeze uneori în raza unor arhetipuri prestigioase, accentuând astfel literaritatea romanului. *Frigul verii* cumulează și câteva date ale unui *Familienroman*, fără ca autorul să insiste în mod deosebit în această direcție, vădind totuși oarecare atracție pentru ideile psihanalitice, pe scheletul cărora construiește în primul rând biografia lui Avram B., dar și pe aceea a maiorului hitlerist Sedler. Despre Dumitru, tatăl său care murise, Avram își amintește că „fusese cel aspru cu toți" și îl numește, chiar și după trecerea anilor, „autocratul căruțaș". Mai târziu, când Dumitru nu mai era, Avram trăiește „complexul de-a nu vedea peste tot altceva decât parantezele lăsate de tatăl său". Sabina, sora care îl ajută pe doctorul Sedler la operații, fusese în tinerețe iubita căruțașului și, privind-o din patul său de convalescent, lui Avram i se pare că „dacă ar fi cunoscut-o în alte timpuri și vârste ar fi putut-o iubi". Cu tentă psihanalitică sunt descrise și raporturile protagonistului cu mama sa, Minodora, care în copilărie îl făcea să se retragă ore întregi în bălăriile din spatele casei rușinat și umilit că fusese spălat în copaie alături de sora lui. Urmează apoi o „perioadă când orice tandrețe îl jena, îi părea insalubră, cum cunosc numai adolescenții". În sfârșit, rigorismul său moral față de fetele dascălului Mitrea intră în același orizont de explicații freudiste ca și spaima pe care mai târziu, la petrecerile de pe front, i-o provoacă „dezlănțuirea femeilor". În acest sens, episodul erotic cu Vera, rusoaica de peste Nistru, care-i amintește lui Avram de lectura unei celebre cărți a lui Gib I. Mihăescu, înseamnă de fapt o ieșire din „romanul familial" prin depășirea complexelor de orice fel. Rănit pe frontul de răsărit, Avram se întoarce acasă în satul său natal pentru câteva zile de concediu, sperând într-un răstimp de liniște, descoperind însă că războiul a produs și aici schimbări în mentalitatea și raporturile dintre oameni. El intră de la început într-un păienjeniș de relații, unele moștenite, altele create acum de război, încercând zadarnic să rămână în afara lor, oscilând dramatic între detașare și solidaritate. Resimte mereu „diferența de perspectivă" dintre felul său de a înțelege lucrurile și felul celorlalți, fapt ce îl determină să se abțină de la o implicare propriu-zisă în viața satului. Că se simte oarecum deosebit de comunitatea în mijlocul căreia a crescut se vede și din faptul că ezită să poarte îmbrăcămintea consătenilor săi, preferând să iasă pe uliță în haină militară. Dar motivul principal care îl menține la distanță de „războiul rece" din sat este frica de moarte prezentă și aici în spatele frontului („Fiecare are un fel de plex vital în care se concentrează teama că va intra glontele predestinat"). Spre această desprindere de evenimente îl atrage apoi doctorul Sedler căruia îi datorează viața și care îi și amintește la un moment dat că într-un fel îi aparține. Maiorul caută mereu să-l facă părtaș al modului său de a gândi și de-a vedea lucrurile, insinuând că vorbește întotdeauna în numele amândurora, întrebuințând cu ostentație pronumele „noi" al solidarității. Maiorul e un adversar teoretic al lui Hitler, dar aceasta nu e de ajuns pentru ca să existe un acord între el și Avram. Chiar dacă recunoaște că „era atras de Sedler ca de un instrumnet de control aflat în vecinătate și de la care putea veni o eventuală soluție ori o clemență", locotenentul român nu se lasă acaparat de retorica doctorului răspunzându-i fie într-un limbaj al refuzului, fie printr-o tăcere politicoasă. În același timp însă, Avram îl refuză și pe Simu, unul din capii rezistenței locale, când îi cere să afle dacă nemții intenționează sau nu să arunce în aer podul de la marginea satului. Nu lipsesc, cu toate acestea, unele manifestări spontane de solidaritate cu satul, cum ar fi, de exemplu, hotărârea de a interveni în sprijinul bătrânului Zaharie care omorâse cu furca un soldat german. Bănuielile se vor spulbera definitiv doar la sfârșit, când Avram va fi împușcat încercând să împiedice distrugerea podului. E o moarte ambiguă care îl plasează undeva între victimă și erou. Meritul autorului e de a fi refuzat schematismul, propunând complexitatea acolo unde alți prozatori preocupați de război au preferat să simplifice.

EDIȚII: *Frigul verii*, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, în „România literară", nr. 48, 1985; Al. Seres, în „Familia", nr. 1, 1986; I. Holban, în „Cronica", nr. 6, 1986; Șt. Borbély, în „Vatra", nr. 4, 1986; L. Petrescu, în „Steaua", nr. 6, 1986; D. Grădinaru, în „România literară", nr. 26, 1986; Gh. Perian, în „Astra", nr. 9, 1986; I. Pecie, în „Ramuri", nr. 9, 1987; I. Simuț, în „România literară", nr. 13, 1988; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989;

Scanned with OKEN Scanner

R. G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996.

Gh. P.

FRUCTUL DE A TRĂI — Volum de poezii de Alexandru Busuioceanu. S-a tipărit la Paris de către Fundaţia Regală Universitară Carol I, în 1963. Este o antologie alcătuită de poetul însuşi „cu puţină vreme înainte de a muri", cum precizează Virgil Ierunca în prefaţa-eseu a cărţii (**A. B.** a murit la Madrid, la 23 martie 1961). Ea reuneşte paginile cele mai reprezentative scrise în limba română (între 1915 şi 1928, în ţară, apoi în anii exilului spaniol de după 1945, când se impune printre cei mai apreciaţi poeţi ai Spaniei postbelice). Cunoscut ca membru fondator al revistei „Gândirea", personalitate eminentă a criticii de artă româneşti de după Marea Unire, autor a două culegeri de eseuri literare (*Figuri şi cărţi* – 1922, *Ethos* – 1941), **A. B.** este de redescoperit şi ca poet de valoare, îndeosebi în versurile scrise paralel cu poemele sale de limbă spaniolă.

Debutând cu ciclul *Trepte uitate*, ce recuperează câteva poeme mai vechi (1915-1928), volumul reaminteşte înrudirea primelor versuri ale lui **A. B.** cu *Poemele luminii* de Lucian Blaga (pentru care eseistul din *Figuri şi cărţi* îşi manifestase marea admiraţie). Fără forţa de expresie a confratelui de generaţie, autorul acestor versuri nu lipsite, totuşi, de relief i se asociază – cum observă şi V. Ierunca – sub semnul „chiotului dionisiac". Prospeţimea contactului senzorial cu elementul teluric, al „inimii" cu „pământul", jubilaţia în regim solar a eului, tradusă ca „ţâşnet", „chiot", „zvâcnet", „salt" sau „nebunie" – elemente curente în primele poeme blagiene – se regăsesc aici în texte precum *Dimineaţă* („Desculţ strivesc în iarbă boabe vii de rouă/ Cu braţe mari mă-ntind spre soare", „şi-mi ascult inima departe-n măruntaiele pământului/ Atunci simt sufletu-mi cum creşte-n soare") sau *Cântec de izvor* („Cred că veneam din inima pământului/ când în întâia dimineaţă înverzită/.../ m-am smuls din întuneric/ şi-n ţâşnet de cristal/ cu zvâcnetul de solzi al unei vietăţi pripite/ m-am ivit chiot de răcoare/ în lumina limpede şi rece/.../ Cu salturi peste pietrele rostogolite/.../ Nebun am alergat printre tufişuri"). O sensibilitate paralelă cu cea a autorului *Laudei somnului* e mărturisită într-un alt poem, datat Roma, 1924, – *Noapte linişte adâncă stele*: „cu umbrele amestecaţi vom asculta-n tăcere somnul lumii", „Noaptea e-naltă şi sub faldurii ei de-ntuneric/ somnul tuturor adie ca un cântec"... Mai târziu, în 1947, când scrie ciclul de poeme în câte două catrene, *Zodii*, stilul se schimbă, discursul fiind concentrat într-o expresie oarecum rece, închegând emblematic figura semnelor zodiacale: „Pe columne înalte de gând/ între şapte semne de aur/ firmament pitagoric întind/ săgetat de Centaur". O „Diană iernatică-n cer/ cu ogari de zăpadă şi fum" se asociază „capricornului cu copită de ger", „Taurul cu şapte stele-n frunte" se ascunde în „cirezi de argint", „urmele labelor de Leu" sunt căutate tot „printre luceferi de argint", o viziune uraniană apare geometrizată în figuri pure, imateriale, sub acelaşi semn al ascezei glaciale a contemplaţiei: „Insular în cercuri albastre/ aureole de spaţiu şi timp/ între-nalt rotitele astre/ Nordul îl caut de-argint". Ieşirea din aceste zone oarecum limitate ale imaginarului are loc în ciclurile următoare, începând cu *Înfrângeri* (1947), unde reapare, însă în tonuri întunecate, perspectiva expresionistă. Iniţialului soare dionisiac i se substituie acum „un soare de spaime", interior, un peisaj crepuscular (amintind, oarecum, de alegorismul lui V. Voiculescu) e văzut apocaliptic (soarele e un „taur de foc" lăsând dâre de sânge pe cer, „Trâmbiţi de-Apoi sfâşie norii/ suliţi de-arhangheli/ Noi – în tăcere/ pe scuturi de gând purtând fiecare/ un rănit sângerând", păsări de oţel cu ţipete crude şi gheare mortale străbat cerul care „ca un pântec monstruos s-a lăsat asupra lumii", „va veni iar o iarnă de cenuşe şi fum/ cu-arhangheli morţi în ceruri negre"... Sentimentul amar al exilului îşi pune pecetea pe aceste versuri în care evocarea „ţării din gând", „unde mâinile aveau inimă bună/ spicul ţi se-nchina la drum spunându-şi numele/ şi nimeni nu era grăbit să iasă dintr-o fabulă", se schimbă în imaginea dezolantă a căderii: „Acolo a fost ţara/ unde umbra cădea alături de om/ unde omul cade-alături de umbră". Momentul deplinei individualizări a viziunii lui **A. B.**, care-l situează indubitabil în zona marii lirici, este marcat cu adevărat de ciclurile de

Scanned with OKEN Scanner

poeme *Timp înalt* (1948), *Aproximații*, *Caietele de la miezul nopții* (ambele din perioada 1954-1960), *Totul începe din nou* (1956), *Libertate libertate* (1953-1955). Ceea ce frapează de la început este schimbarea, s-ar putea spune radicală, a peisajului imaginar și a „dicțiunii" poemului. Are loc, în primul rând, un fel de denaturalizare a peisajului, descrierea plastică a unei lumi exterioare „reale" cedând locul unei geografii emblematice, generice, ce sugerează esențializarea experiențelor sufletești, desprinderea de contingentul precar, ancorarea într-un teritoriu al *viziunii*. Termenul de *visare* acoperă oarecum starea dominantă a eului, în ipostaza sa de ființă reflexivă, întoarsă spre lumea lăuntrică și învăluind-o pe cea din afară într-o aură înceţoşat-luminoasă, în care particularul se pierde în favoarea unor prezențe indeterminate: „Ascultam totul Tot vorbea Și-ntr-o tăcere / fiecare lucru în cuvântu-și se năștea/ Nu mai eram în nici o parte Umpleau alții golul ce-l lăsam în umbră./ .../ Eu umblam singur drumu-mi singur /Cu mine și cu voi de mână timpul". Stea, soartă, timp, oracol, lucru, cuvânt, tăcere, umbră, lumină, pasăre, zbor, piatră, lacrimă, privire, mână, cetate, țărm, grădină, trup, sânge, înger, spirit, vis – sunt astfel de termeni ce revin cu o anumită frecvență, conferind poeziei acel aer de generalitate a meditației care cheamă stilizarea figurației și a gesticii, într-un discurs ritualizat, de o solemnitate de rugăciune, lipsită de orice stridență retorică (V. Ierunca vorbește, foarte expresiv, despre „economia oraculară" a acestui discurs). Subiectul liric pare a-și rosti poemul, precum Blaga ceva mai devreme, „cu cuvinte stinse în gură", cu o discreție elegiacă ce pune o pedală tensiunii lăuntrice, unei deznădejdi care refuză clamarea în ton „înalt" și spectaculos: „O! unora le plac volutele înalte/ noru-n război cu trandafirul și azurul vântului/ A umbla îmi ajunge Cuvântul meu e viața-mi/ Și totul e exact aici Eu Voi și Cartea-mi" *(Cartea deschisă)*. Apropierea de „marea trecere" și de „tristețea metafizică" blagiene, ce s-ar impune la prima vedere, trebuie făcută totuși cu rezerve. Motivația simbolică a sentimentului blagian de înstrăinare – apariția, pe urme romantice, a conștiinței individuației, definitorii pentru „omul problematic", tulburat de întrebări fără răspuns în fața misterului lumii – nu se regăsește în viziunea lui **A. B.** „Omul" propus de acesta nu este – cum observă și V. Ierunca – o „conștiință nefericită", „căzută", exclusă din Edenul originar, vinovată de orgoliul interogației, ci una într-alt fel alienată, trăind distanța față de o lume rămasă în condiția ei paradisiacă, însă prizonieră a unei inerții a frumuseții, marcată de un soi de deficit de vitalitate autentică. Ceea ce frământă conștiința eului liric este tocmai această insuficiență a paradisului moștenit, care nu mai solicită investiția de energie individuală capabilă să-și aproprieze misterul, să dea cunoașterii sale sporite o pecete personală. V. Ierunca numește esențialul acestei aspirații în căutarea unui „paradis activ" și în faptul de a consemna „chinul... acestui divorț dintre lenevia lumii și reabilitarea ei energică". În absența unei asemenea energii, universul devine fad și lânced, chemând reacția de respingere și năzuința unui paradis renovat, trăit ca o altă experiență inaugurală, ce presupune abandonarea stării de așteptare pasivă: „Nu nu vreau lâncezeala acestei lumi frumoase/.../ Nu vreau teroarea de-a fi, de-a nu fi/ printre mii de obiecte, frumuseți convergente/ a muri-ncet, pe-ntuneric, în genunchi/ în așteptarea-amară de miracole absente// Insulă-a mea adâncă! O! Eden adormit/ pământ în odihnă-al uitării mele/ goliciune de voluptate-n umbra enormă a veacului// Somnu-ți în carne, în spirit: moartea ta/ Și deșteptarea-n alt paradis, Mare Trup Leneș/ pentru-a începe fără liniște-altă viață/ cu inima mușcată iar de șarpele de la-nceput" *(Dor mare)*. Marea obsesie a acestei poezii este regăsirea de sine ca participant la misterul lumii; ea inversează, ca să spunem așa, drama blagiană provocată de nașterea conștiinței dureroase a alterității, râvnind tocmai la o cunoaștere de sine ca subiect individualizat într-o lume a cărei perfecțiune, fie și edenică, rămâne sterilă dacă nu îngăduie reala comunicare cu niște realități palpabile și vii, desprinse din monotona, absoluta indeterminare. A cunoaște înseamnă atunci a fi în stare să dai un chip lumii în care trăiești, configurându-te totodată pe tine însuți; transcendentul are nevoie de o minimă contingență, iar absența ei provoacă întrebări aproape argheziene, într-un limbaj foarte diferit, totuși, căci menținut în zonele eterate ale reprezentării: „Lumea se-nchide asupra mea, umbră de cristal/ și eu, mister/ sărman mister întunecat/ urmele-mi caut în

Scanned with OKEN Scanner

transparența pe care n-o cunosc./.../ Tu singur între razele-ntre umbrele tale!/ singur în lumea ta, aurore fără chip și fără destin/ cu grăunte-al mâinilor tale/ Doamne-al suflării și-al cărnii mele/ – unde-mi voi pune buzele/ în Edenul tău fără margini și fără fruct?" *(Aurore fără chip)*. Imposibilitatea unei atari cunoașteri generează lamentația, sentimentul părăsirii și al căderii, o sfâșiere lăuntrică tradusă într-un discurs el însuși sfărâmat, redus la nume de lucruri, de acțiuni și stări în succesiune abruptă și figurând, spre final, o imagine înrudită cu cea a „paradisului în destrămare" al lui Blaga: „Umbră adâncă A muri Abandonare/ Obscură peșteră a timpului Cădere/ Aripă și prăpastie Rănită inimă/ Orb sufletul în tine se scufundă// Frântă e viața Nu e drum de-ntoarcere/ Dă-mi mâna înger al pierzării/ Voi trece podurile sfărâmate ale paradisului" *(Înger înșelător)*. Rămâne totuși aspirația mereu reafirmată a „deșteptării" din euforia leneș-paradisiacă și a unei acțiuni renovatoare, capabile să readucă ființa în starea ei de prospețime și vitalitate originară: „Pământul ne mai ține încă în tăcerea lui/ în miresmele-n rășinile lui/ leneș paradis stins/ Dar mâinile mele nu se odihnesc/ au și atins un spațiu invulnerabil/.../ Totul se-ntoarce la-nceputuri/ lumea în cercurile ei/ cerul în numerele lui/ tu eu/ – și acest nimb de necrezut/ ce ne-nfășoară-n candidele scutece/ în scutecele-n care ne-am născut/ în veacuri/ în frageda în verdea dimineață a lumii" *(Nimb)*. Înrudit ca atmosferă, ciclul *Din caietele de miezul nopții* e animat de același apel la regenerarea ființei printr-o stare de veghe activă („Nu e vreme de dormit când lucruri de seamă mă invită la inspecții la alianțe la aventuri/ Elipse noi s-au ivit în spațiu pe care nu le cunosc"), cu o conștiință de „om liber", lăsându-se „dus de dulceți ale metafizicii aerului", dar ținând minte „cuvântul adânc" și decis să-și continue căutarea fundamentală: „Renunțând la origini vechi mă-ntorceam să caut un izvor limpede de origini viitoare". O suită următoare de poeme se poate intitula astfel *Totul începe din nou* („Din întuneric ieșeam/ lumina mă inventa"), iar cele două „antipoeme" puse sub titlul *Libertate libertate* sunt în măsură să vorbească, cu un limbaj reîmprospătat de comunicarea cu tragediile istoriei recente, despre repulsia provocată „de profeți de mareșali de cancelari/ de mânuitorii de radar ai omenirii/ de conducătorii de mulțimi de coloane în marș/ de adevărul încălțat cu cisme/ de toți cei care au pus sârme electrice în jurul câmpurilor/ și-au pregătit fiecăruia o spânzurătoare exactă/ și-o groapă comună pe măsura tuturor". Acestor spectacole sumbre, poetul le opune întoarcerea aproape ascetică într-o lume a oamenilor simpli, a „proscrișilor" („Nu la regi, la porcari voi merge (porcarul Eumeu om de seamă!)/ Într-o sarică bună, în prietenia frunților pe genunchi îmi voi petrece nopțile/ în așteptarea mărturiei mari și-a răsăritului"). Este o regăsire de sine ce nu contrazice, în ciuda schimbării registrului dicursiv, sensul major al căutărilor din poemele precedente.

EDIȚII: *Fructul de a trăi*, Antologie poetică și un eseu de Virgil Ierunca, Paris, 1963.

REFERINȚE CRITICE: M. Papahagi, în *Dicționarul scriitorilor români*, II, 1998.

I. P.

FRUMOASA FĂRĂ CORP — Roman de Gheorghe Crăciun, apărut în anul 1993 la Editura Cartea Românească din București.

Frumoasa fără corp a brașoveanului **G. C.**, membru de marcă (alături de Mircea Nedelciu și Alexandru Vlad) al primei linii valorice a prozei optzeciste, duce textualismul spre marginea himerică, autosubminantă a construcției ample, polifonice. Modul de notație păstrează amprenta intenționat empirică, realistă a textualismului (la o masă rotundă, ale cărei reverberații teoretice sunt incluse într-un capitol pus spre finalul volumului, scriitorul rostește, pentru a explica termenul, cuvintele *„manipulare", „anatemă", „autenticitate", „prejudecăți", „plictiseală")*, substanța imediată, umană a romanului ne poartă încă spre mediile cunoscute ale prozei optzeciste (naveta, repartizarea profesională la marginea lumii civilizate, abulia provizoratului infinit, bovarismul), dar construcția sa indică deja punctul culminant al unui nou program estetic, concentrat în termenul de „infrarealitate". „Întotdeauna – notează autorul – am simțit nevoia să-mi neutralizez senzația de inconfort plonjând în chiar substanța acestuia." Pragul de trecere spre această imersiune în fiziologia actului de notație artistică îl reprezintă cotidianul mărunt, aglutinant, în care dominantă e

Scanned with OKEN Scanner

materialitatea. *Frumoasa fără corp* se construieşte, deci, la nivelul imediat al notaţiei, din senzaţii al căror mijlocitor e corpul: „Vocea – notează justificativ scriitorul – e un fenomen corporal, e adevărat, dar cu atât mai corporal e scrisul, pentru că el înseamnă nu doar mâna, ci şi coardele vocale care inconştient pronunţă ceea ce scrii. Scrisul cuprinde în sine tăcerea corpului întreg, o tăcere asurzitoare, sincretică." Tipologic, C. se află, în proza noastră mai recentă, la mijlocul drumului dintre infrarealul de notaţie al textualiştilor, cu o deschidere preponderentă către proza scurtă, şi marile imersiuni subcutanate, viscerale de mai târziu, din *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu sau *Exuviile* Simonei Popescu; ca şi acolo, materia din care se extrage substanţa romanului porneşte de la trup, în imperioasa, infinita sa concretețe: „Tot ceea ce am scris din '73 încoace – mărturiseşte autorul – a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuieşte consistenţa sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalităţi ireductibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea. Când spun «trup», nu mă gândesc numaidecât la constituţia anatomică, la fiziologie sau la miracolul biologic al existenţei. Trupul este gura vorbitoare, mâna şi mişcarea, clipirea pleoapei, sufletul, senzaţiile, prezenţa gândului, emoţia şi atingerea, tăcerea cărnii, acea interioritate raţională şi viscerală din care se naşte limbajul." Ca o consecinţă a acestei „interiorităţi raţionale şi viscerale" (sintagmă definitorie!), majoritatea personajelor masculine din *Frumoasa fără corp* scriu sau practică o detaşare reflexivă, echivalentă mental cu scrisul. „Oare cu scopul ăsta să existe lumea – se întreabă unul dintre acestea -, ca materia ei să se piardă în aburul unei fraze?" Întrebarea se adresează, retoric, mâinii care scrie, explicând logica notaţiilor mărunte, jocul foarte bine elaborat al infrarealului dominant, posesiv. Din acest punct însă, începe marea miză de construcţie a romanului, adesea disimulată: de a reface, prin exemple camuflate, travestite, marele joc al „imaginii femeii" din bagajul cultural genetic cu care orice scriitor se aşează la masa lui de lucru, devenind, din chiar clipa în care aşterne prima literă pe hârtie, robul gracil al propriei sale interiorităţi livreşti. Minuţios întreprinse, palimpsestele filigranate de aici vădesc mâna exersată a unui scriitor autentic, rudă îndepărtată cu creatorul quasi-anonim al anticei *Chloe*, cu trubadurii Graalului sau, mai aproape de noi, cu Garabet Ibrăileanu, cel din *Adela*. Ca şi în exemplele enunţate, bărbaţii din *Frumoasa fără corp* parcurg drumul lăuntric, fremătător, de la revelaţie la senzualitate; şi tot ca în *Adela*, iubirile rămân de regulă neconsumate, fiindcă ceea ce urmăreşte scriitorul vizează tocmai construcţia foarte elaborată a golului erotic pe care femeia, dorită, observată, dar nu atinsă, îl lasă în trupul primitor al bărbatului. Identificarea analogiilor – distorsionate, adesea, până la nerecunoaşterea modelului – e fascinantă. Romanul debutează printr-o evadare în trecut, ratată: un inginer se întoarce preţ de o excursie în satul în care odinioară lucrase, pentru a descoperi, în locul certitudinilor reenergizante pe care le caută, absenţa pământeană a unor figuri de demult, moartea subită a unui fost vecin, manuscrisul – recuperat accidental – al unui prieten de-al său şi silueta evanescentă a unei ispititoare profesoare de biologie, în decizia căreia de a trăi la capăt de lume se recunoaşte amprenta modernă, dezabuzat-voluntară a Frumoasei din Pădurea Adormită. Nina – iubita trădată a cinicului profesor de desen al cărui jurnal inginerul îl găseşte – are ceva din tipologia directă a fecioarelor îmbobocite din literatura senină a anilor '50, care muşcă buza bărbatului până la sânge, consultând apoi ghiocul pentru a şti ce penitenţă furtunoasă le aşteaptă; Ioana – soţia antrenorului Jighira – e iubita cosmopolită, gidiană, cu un trecut senzual tulburător, lăsat gaj pe malurile Senei; Marcela e sluta cinică, decomplexată, întâlnită des în scrisul generaţiei '70; Chloe e ruda intempestivă a rudei sale antice, pe când angelica Adela, chelneriţă într-o staţiune balneară, e mai degrabă un construct interior, născut din dorul surescitat al contemplaţiei care idealizează prin cenzura asumată a distanţei. Spre deosebire de hipermasculul magnetic al romanelor lui Nicolae Breban sau al altora aparţinând modelului energetic al generaţiei '70, bărbaţii din proza lui C. – cu excepţia notorie a unui fotograf parizian sau a supraponderalului Jighira – sunt reţinuţi, indecişi, retractili sau inhibaţi de proteze casnice ferme; ceea ce urmăreşte autorul e fulguranţa turbionară care le agită corpurile la vederea câte unei femei

Scanned with OKEN Scanner

frumoase, golul rapace al senzualului prelungit compensativ în imaginație. Eroi ai holismului cotidian, pragmatic, ei simt chemarea difuză a întregului, frumoasa fără corp de dincolo de frumoasa concretă, în carne și oase: în *Somnul băutorului de apă*, de pildă, „...după George, era de la sine înțeles că matricea fiecărei secunde conține în filigranul ei și toate interferențele posibile cu celelalte vieți ale oamenilor cu care poți veni oricând în contact, toate întâlnirile, pierderile, câștigurile și întâmplările, altfel spus, necesitatea." În acord cu această credință, orice corp viu poate irealiza senzația, așa cum orice femeie închide în sine, chiar nedezvăluind-o niciodată în unele cazuri, feminitatea sintetică, tulburătoare a tuturor celorlalte. Însă numai scriitorul, artistul pot percepe această absență, motiv pentru care protagoniștii romanului scriu, contemplă sau se abandonează unor voluptăți literare congenere, menite să le releve, evanescent, Fata Morgana, fecioara fără corp din propriile lor reverii și aspirații.

EDIȚII: *Frumoasa fără corp*. Roman. Editura Cartea Românească, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: Andreea Deciu, în „România literară", nr. 32, 1993; Ioana Pârvulescu, ibid., nr. 35, 1993; Al. Țion, în „Astra", nr. 5, 1993; Ș. Borbély, în „Apostrof", nr. 10-11-12, 1993; M. Dragolea și Iulian Boldea, în „Vatra", nr. 12, 1993; Ion Vlad, în „Tribuna", nr. 35, 1993; P. M. Haș, în „Adevărul cultural – Arad", nr. din 9 dec. 1993; V. Spiridon, în „Zburătorul", nr. 1-2-3, 1994; Letiția Guran, în „Viața Românească", nr. 3-4, 1994; Nicolae Bârna, în „Caiete critice", nr. 3-4, 1994; Al. Protopopescu, în „Contrapunct", nr. 9, 1994; Radu G. Țeposu, în „Cuvântul", nr. 1-2, 1994; C. Moraru și V. Podoabă, în „Vatra", nr. 9, 1995; Monica Spiridon, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1-4, 1996; Ș. I. Ghilimescu, *Figuri ale romanului*, 1997; Corina Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, 1998.

Șt. B.

FUGA LUI ŞEFKI — Roman de Emanoil Bucuța. A fost publicat fragmentar în „Gândirea", an III, nr. 12 (5 martie 1924) și nr. 13 (20 martie 1924), apoi în „Ramuri", 1926. Sub formă de volum apare la Editura Cartea Românească în 1927, având pe frontispiciu mențiunea „Premiul de roman al Societății Cartea Românească". *Fuga lui Șefki* (1927) continuă, cu mijloacele artei narative, studiul etnografic și folcloric *Românii dintre Vidin și Timoc* (1923), ambele lucrări restituind o geografie umană și înscriindu-se pe linia pitorescului balcanic.

Pe fondul narativei orientale și de poezie a bălții dunărene, ochiul etnografului din *Românii dintre Vidin și Timoc* (1923) închipuie imaginea elegiacă a lumii musulmane pictată într-un „roșu stins, ca o împărăție de două mii de ani". În *Fuga lui Șefki* „ținutul misterios prin așezarea lui și a neamurilor – unele în declin – urme șterse pe fundalul mării musulmane – altele izolate, românii încercuiți dar nu mai puțin tenaci și trădând o personalitate puternică" (Perpessicius), trăiește fascinant în istorisirea pe care se arcuiește feeria melancolică a unui cer de *Halima*. Povestea despre tânărul Șefki – fugind zadarnic de iubirea pentru frumoasa Umurli – ia proporțiile unei drame de fapt colectivă. Epica este firavă, ea se rezumă la câteva episoade ce fixează împrejurimile Vidinului de altădată: vânătoarea de ereți a lui Șefki, căutarea homerică a „leului din Ostrov", deliciile vieții pescărești și, în final, uciderea din greșeală a unchiului Ali, plecat în căutarea nepotului rătăcit. Dincolo de proiecția fabuloasă a copilăriei și de percepția detaliată a mirificului peisaj dunărean, romanul lui **B.** e, în realitate, un poem tragic. Motivul Vidinului îl structurează: cetatea reală și fantomatică în același timp plutește ca o Veneție a Orientului, spre „locurile vechi din Anadol", încărcată cu amintiri și într-o solemnitate funebră. „Din jos se vede brâul de piatră al Cetății, cu minaretele deasupra, ca niște suliți în găurile unui cuier de arme. Parcă e un oraș al strămoșilor ieșit din apă și care acum, acum are să se scufunde iară. Sau o șaică de război plutind la vale, către mare, în hagialâc de o mie de ani și cu lopătari care înalță lopețile ca închinare prin fața soarelui". Motivul se desface, amplificându-se epic prin „ascensiunea inversă" (Ion Barbu), anamnetică așadar, în privirea interioară, „de lampă făcută mică", a bătrânului hoge. Evocarea memorabilă ritmează specific paginile cele mai reușite: „Vidinul de odinioară urca în cerceveaua cu perdea albastră de senin, ca într-o oglindă vrăjită, la dorința lor. Auzeau chemarea din minaret a ajutorului de hoge și le părea o rugăciune mândră, de pe vremuri, într-o cunună de candele aprinse, sus în jurul cerdacului, ca un cort între stele. Argintarii soseau, sunându-și papucii pe pietre și

Scanned with OKEN Scanner

înfăşuraţi în alb, ca arabii. Muzica subţire de la curtea paşei pătrundea şi ea până aici..." ş.a. Voluta stilistică, preţiozitatea amendată de critica vremii (pentru Lovinescu, în roman se vorbeşte ca „în poemele lui Firdousi") şi, în general, desenul miniatural se purifică în cadenţă de frază mateicaragialescă. Ca şi *Craii de Curte Veche*, proza lui **B.** cuprinde o suită de variaţiuni pe tema unică a declinului, reeditându-se parcă tehnica arabescului. „Cetatea răsărea din ape, sură şi ierboasă... Era o părăsire de lume de veacuri moartă, din care şi umbrele ostaşilor de odinioară, proptiţi în lănci, sau lângă puşca cu cremene pusă în crăcan de fier, plecaseră. O luaseră acea lume anii, şi o lua, câtă bură de argint din ea se mai păstrase în amintire, o lua cu fiecare undă, râul." Amintirea celor ce au fost împleteşte momentele povestirii într-un lamento tulburător. Funcţia coezivă a *valsului* din romanul amintit, al lui Mateiu Caragiale – deci un motiv auditiv – o preia de astă dată acela, eminamente vizual, al „cetăţii Diiului", un fel de pandant epic la Isarlâkul paradigmatic din poezia lui Ion Barbu. Ceea ce primează prin urmare este atmosfera irizată liric. Ea absoarbe o lume mai mult fantomatică, lipsită de consistenţă tipologică. Personajele nu se detaşează decât rareori din îmbinarea de forme şi culori din covorul oriental, cu care sunt aglutinate. Turcii, stăpânii de odinioară ai locului, s-au prefăcut în „nişte călăreţi ţesuţi în covoare. Stau cu suliţa la şa, pe calul cu coada fuior, găurindu-te cu ochii; te dai la o parte speriat, dar nu trec; fierb în loc, fără fiinţă şi numai cum vor fi fost odată; turci de poveste şi de lână colorată". Etnograful ştie totuşi restitui un *cosmopolis* afin cu geografia umană întâlnită la brăileanul Panait Istrati. Alogenia etnică devine emblematică pentru un spaţiu de interferenţă a mentalităţilor şi culturilor: călugărul misionar purtând în desagi „chirilica înflorată a lui Şaguna" îl cunoaşte pe Vasili Ilici, rusul „care trecuse prin amândouă revoluţiile, din ianuarie şi din octomvrie"; în casa gospodarului ba' Anghel Lepădatu găseşte adăpost şi mângâiere Ion Desculţu, fugarul de la 1907; prin voluntarismul său, Zorca e soră bună cu Chira Chiralina, iar Lascaride, îmbrăcându-şi „hainele de greculeţ cu care şi-a început negustoria de ţigări şi smochine", reaminteşte importanţa energiei individuale din perimetrul sud-est european. Cu excepţia turcilor „ca nişte năluci străvezii", oamenii aceştia – notează eseistul **B.** – „au ceva din neastâmpărul veşnic al apei, din deschiderea de orizont a văii, cu veniri şi plecări negândite" (*Privind cum curge Dunărea*, în vol. *Pietre de vad*, vol. I, 1941). Mai bine conturată este pictura haiducului macedonean Apostol Doda, coborât parcă din imaginarul folcloric: „Picioarele lui lungi, întinse sub masă, mişcau, pe când vorbea, ca din clopoţei fără sunet, din iminei negri foarte aduşi, cu ciucuri mari de aţă în vârf. O mână se oprise pe mătănii, iar alta căuta ceva în seleaf..." ş. a. Traiectoriile lor browniene rămân înscrise însă în circularitatea Vidinului, trasată de fuga disperată a lui Şefki. Deambularea acestuia începe şi sfârşeşte în acelaşi punct zero – lângă lespedea cu scris arab, aproape şters. Goana sa este o repetată, obsedantă întoarcere la neamul istovit de istorie. E un cerc al fatalităţii în interiorul căruia gestul ritualic şi-a pierdut de mult miezul sacru. Rămâne doar spectacolul pur, solicitând ochiul saturat de culoare. Emblematică e, astfel, înscenarea nunţii lui Umurli, în care „amăgirea e socotită până în cele mai mici amănunte". Portretul, descris cu minuţie, al falsei mirese alcătuieşte metafora întregii cărţi, construită pe funcţia compensativă a pitorescului balcanic, luat în accepţiunea orientală de *horror vacui* (de unde şi apropierea, făcută anterior, de tehnica arabescului): „Mireasa ridică pleoapele grele şi, sub atâta aur, ochii albaştri, nemişcaţi, părură două pietre rătăcite într-o zestre de sultană... Înghetul, în care aştepta, nu era omenesc. Aştepta şi nu venea nimeni, în focurile reci ale pietrelor şi cu măreţia ei de fiinţă din cadră". Închipuite astfel, ca „fiinţe din cadră" şi conţinute prin urmare în tabloul Cetăţii moarte, personajele îşi păstrează o dimensiune cel mult simbolică, la paritate adesea cu lumea obiectelor (de ex. „hangerul lui Pasvantoglu"). Scriitorul ajunge aici printr-un subtil proces de estetizare a epicului, dorind parcă să-l concureze pe artistul plastic. Tudor Vianu îl apropia, de altfel, pe **B.** de „arta descriptivă a unui Macedonski". Dacă asimilările, reiterate, de obiecte, comportamente şi culori devin obositoare prin extensie, construcţia globală a prozei se revendică de la principiul, de sursă orientală, al amânărilor succesive. Bocceaua, simbolică şi ea, a lui Vicie se oferă privirilor astfel:"... bocceaua ieşi

Scanned with OKEN Scanner

la iveală tot închisă, într-o altă basma, pestriță. După oarecare tras cu unghiile și cu dinții, basmaua pestriță se desfăcu și ea. Bocceaua nu. Era ca o călătorie pe după multe perdele spre o Sfântă a Sfintelor. Întârzierile și piedicile drumului, cu meșteșug potrivite, trebuiau să sporească dorința". De asemenea, basmul despre frumoasa Giafar, rostit de către aceeași Vicie, concentrează – aforistic aproape – drama istorică a Semilunii, ilustrând în același timp formula compozițională a povestirii în ramă. Ea înlesnește proiecția basmului în istorie și invers, complicând și mai mult arabescul epic. Integrabil prin temă și realizare estetică în balcanismul nostru literar, *Fuga lui Șefki* oferă cititorului, alături de *Craii de Curtea Veche* a lui Mateiu Caragiale, unul dintre cele mai elaborate poeme în proză din literatura noastră interbelică.

EDIȚII: *Fuga lui Șefki*, București, 1927; *Scrieri*, vol. I, Cu un studiu introductiv de Perpessicius, text stabilit și note de Lucia Borș-Bucuța și Violeta Mihăilă, București, 1971.

REFERINȚE CRITICE: Perpessicius, *Mențiuni critice*, seria I, 1928; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; A. Sasu, *Progresii*, 1972; E. Lovinescu, *Scrieri*, V, 1973; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, IV, 1976; M. Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, 1976; I. Vartic, *Spectacol interior*, 1977; I. V(artic), în *Dicționarul Scriitorilor Români*, I, A-C, 1995.

M. M.

Scanned with OKEN Scanner

G

GAIȚELE — Comedie în trei acte de Alexandru Kiriţescu. Premiera: 16 martie 1933, la Teatrul Naţional din Bucureşti (după ce într-o primă variantă, intitulată *Cuibul de viespi*, fusese jucată, în stagiunea 1929-1930, la Teatrul „Regina Maria"). Piesa e tipărită, la E. S. P. L. A., abia în 1953, consfinţind, de altfel, tardivul debut editorial al scriitorului. Alături de comedia *Marcel & Marcel* şi piesa *Florentina*, *Gaiţele* face parte din aşa–numita „trilogie burgheză" a lui **A. K.**

Comedia *Gaiţele* urmăreşte, de-a lungul celor trei acte, avatarurile ultime ale clanului Duduleanu, întrupat de cele trei „gaiţe" (Aneta, Zoia şi Lena), precum şi de generaţia următoare. În aria acestei teme de tip romanesc se dezvoltă şi se consumă alta secundă, aceea a dramei conjugale (concretizată prin Margareta, soţul ei Mircea şi Wanda, femeia fatală). Oricât de surprinzător ar părea, un dramatism ieşit din comun conţine prima temă, iar nu a doua. Piesa scoate în relief, cu o neobişnuită pregnanţă, chipul feroce al lumii provinciale; deşi unii critici i-au reproşat lui **A. K.** faptul că în comedie nu se întâmplă aproape nimic, că acţiunea dramatică propriu–zisă (atâta câtă este) ar fi explozivă şi nemotivată. Dar profunzimea paradoxală a acestei piese statice provine tocmai din ritmul ei infernal (în special în primul şi ultimul act), existent în afara oricărei acţiuni şi în absenţa oricărei linii evolutive. Acest ritm, impus chiar de prima vorbă rostită după ridicarea cortinei, introduce brusc în scenă *provocarea*, perpetua iritare şi bruscare a partenerului de replică, transformat pentru celălalt într-un teribil adversar (acest gen de raport dintre eroi este reciproc). Toată piesa, asemeni *Cameristelor* lui Jean Genet, e o enormă erupţie de ură şi răutate pură, fără motivaţii, personajele etalându-şi, pline de încântare, strategia cruzimii în comportamentul faţă de celălalt (excelează, în acest sens, Aneta Duduleanu, şefa clanului şi, totodată, unul dintre cele mai expresive şi mai vii personaje din tot teatrul românesc). Se creează astfel o stare de tensiune permanentă, urmată de explozii succesive ce au ca reflex o stranie teatralitate intrinsecă: fiecare erou „urlă" sau „ţipă", „sare ca ars", „spumând", fiind „în prada unei furii cumplite" etc. Reacţiile exacerbate, dar gratuite, neavând un substrat cauzal serios, îşi revelă deosebit de pregnant funciarul lor mecanism păpuşeresc: „gaiţele" sau fiii Anetei izbucnesc brusc, „zbiară deodată" şi se calmează instantaneu. Dincolo de efectul psihodramatic al torturilor reciproce (care le produc eroilor, cum a observat şi Valeriu Râpeanu, un „adevărat catharsis"), starea de adversitate generală duce, până la urmă, la un fel de cacofonie furibundă, asemănătoare celei din finalul *Cântăreţei chele*: replicile, spuse simultan, se întretaie şi se încalecă într-o larmă indescriptibilă. Toţi sunt (şi se şi etichetează reciproc) „nebuni", „izaltaţi" şi „monştri", într-o atmosferă de ferocitate funcţionând un vampirism general, căci fiecare vrea „viaţa, trupul, răsuflarea, tot sângele inimii" celuilalt (privindu-se în oglindă, Margareta îşi spune: „Bună seara, fiară, bună seara, monstrule..."). În somnul lor agitat, aceste fiinţe sunt vizitate de aceleaşi vise asasine (precum în coşmarul Lenei). Înşelând prin aparenţele lor realiste, personajele, în furiile lor mecanice, jucate, simulate, seamănă în realitate cu făpturile ubueşti ale lui Jarry. Prin recitalul frenetic al „gaiţelor" se naşte un pur teatru teatral, golit de afecte, prin care circulă fiinţe animate doar de mecanismul lor de marionete; „gaiţele" se mişcă cu „un pas automat", sar în picioare „ca împinse de nişte resorturi", se îmbrâncesc sadice cu un „soi de furie senilă" şi se rotesc într-un mare tumult de ţipete, bocete şi schimonoseli de Erinii dezarticulate, de „cotoroanţe" şi de „iazme" conduse din umbră de spectrala şi malefica „Fraila" (adică de menajera casei, personaj grotesc–thanatic, care iese „ca dintr-o trapă" şi dispare fulgerător, tricotând „cu furie dintr-un ghem imens roşu, cu igliţe foarte lungi". Ca nişte divinităţi infernale, „gaiţele" se înrudesc cu „copilele bătrâne ale unor vremuri vechi" din tragedia eschiliană, stând sub semnul aceleiaşi ursite: „Născute pentru rele, hălăduiesc în umbra din care se împărtăşeşte răul..." Aceste Erinii în strai banal–provincial, burghez, în care ferocitatea se amestecă cu cretinismul, adulmecă, avide, mi-

asmele morții. Celebrarea lui Thanatos le dă „gaițelor" – ființe de o vitalitate și longevitate matusalemică – un apetit monstruos, pantagruelic. În același sens, piesa circumscrie și „lupta crâncenă" dintre generații, în care o mică burghezie, aproape mitic–longevivă, solidificată prin cretinism și senilitate, demențial agresivă, încarnată de cele trei „gaițe", își extirpă descendenții: „monșerul de oraș" (Mircea), „somnambula rătăcitoare" (Margareta) și femeia fatală (fascinanta Wanda). În ferocitatea lor, „gaițele" au un irepresibil impuls spre crimă, sufocând pe toți cei ce încearcă să evadeze din cercul lor infernal. Comedia aceasta reprezintă una dintre cele mai moderne experiențe teatrale românești, deși piesa a fost compromisă oarecum de unele înscenări comod realiste, ca și de unele interpretări critice convenționale (ce au detectat aici doar o simplă satiră socială).

EDIȚII: *Gaițele*, București, 1953; *Teatru*, București, 1956; *Gaițele*, ed. îngrijită de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, București, 1976; *Gaițele și alte piese de teatru*, studiu introductiv și note de Valeriu Râpeanu, București, 1986.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române*, 1937; Radu Stanca, *Acvariu*, 1971; V. Râpeanu, *Cultură și istorie*, 1979; Ion Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982.

I. V.

GALERIA CU VIȚĂ SĂLBATICĂ — Roman de Constantin Țoiu, apărut la Editura Eminescu, București, 1976. Considerată de autorul însuși ca fiind cartea vieții sale, *Galeria cu viță sălbatică* este rodul unei chinuitoare aspirații și al unei trudnice elaborări: „Cum am ajuns să scriu acest roman? Mult timp l-am visat, la propriu. Adică dormeam, visam că l-am scris, și când mă trezeam, mă simțeam ca orice ins care dorește ceva irealizabil și de care conștientul său se milostivește făcându-l să trăiască acel lucru măcar în somn" (*Romanul românesc în interviuri*, vol IV, partea I, Antologie de A. Sasu și M. Vartic, București, 1991, pp. 339-340). Fragmente din caietele autorului care (sub titlul *Note răzlețe*) însoțesc ediția a doua și a treia a romanului consemnează data precisă în care începe redactarea: „*Duminică, 5 ian. 1969*. Start la roman, primele două pagini..." Din acest moment, întreaga putere creatoare este canalizată spre împlinirea operei. Volumul de eseuri și însemnări de călătorie *Pretexte*, apărut la București, Editura Albatros, în 1973, e considerat doar ca exercițiu stilistic, necesar pentru roman: „Stilul *Galeriei*... m-a preocupat foarte mult, și în *Pretexte* am încercat să găsesc tonul" (v. *Romanul românesc în interviuri*, loc. cit, p. 345).

Prin plasarea evenimentelor în anii '50 și folosirea ca material epic a unor situații de viață marcate politic, specifice epocii și devenite topoi pentru o întreagă clasă narativă (precum excluderea din partidul comunist, denunțul, ancheta politică etc.), *Galeria*... se înscrie în proza „obsedantului deceniu". Deși nu-i este străină preocuparea pentru stabilirea adevărului, romanul nu se revendică, totuși, precum majoritatea scrierilor din aceeași serie tematică (datorate lui M. Preda, A. Buzura, D. R. Popescu etc.), de la o poetică a adevărului. De altfel, **C. Ț.** refuză blazonul – de mare onoare în epocă – al scriitorului de curaj, preferând să se înscrie în clasa meșteșugarilor, adică a profesioniștilor: „Nu cred că în literatură curajul nud de a numi ceea ce pare mai greu de numit ajunge spre a deveni artist. Rămâne *cum* spui. Și cei mediocri susțin adevărul, dar el nu aparține celor mediocri" (*Argumentul* autorului la ediția a doua). Or, felul spunerii, așadar tipul de construcție romanescă, decurge din modul în care e conceput raportul dintre realitate și ficțiune, problemă nu o dată discutată de personajele romanului (scriitori, critici, editori), în tot atâtea pagini de poetică implicită. Pentru Silică Georgeoiu, directorul editurii la care lucrează Chiril Merișor, realitatea, în stare brută, neprelucrată, întrece cu mult puterea de transfigurare a artei: „Voi stați și munciți aicea pentru gloria culturii și literaturii inspirate din viață și habar n-aveți ce se întâmplă în viața reală, ce povești formidabile conține ea, realitatea asta, pe care voi vreți atâta s-o reflectați". În opinia unui scriitor sudamerican, oaspete al editurii, în sfera realității se înscrie și imaginația, iar soluțiile cele mai realiste sunt tocmai cele imaginare. Realitatea (și raportul ei cu povestea) îl preocupă și pe Isac, tânărul locatar paralitic al Galeriei, cel care, tocmai prin imobilismul său, întrupează în roman „condiția de totdeauna a Povestitorului obsedat de una și aceeași temă, viața pur și simplu". El, care arhi-

Scanned with OKEN Scanner

vează întâmplările trăite de ceilalți, rostuindu-le totodată în poveste (Isac e cel mai important narator, dând viziunea de ansamblu), optează pentru alianța cu realitatea, înțeleasă proteic, cuprinzând laolaltă faptele, gândurile, imaginația protagoniștilor ei. Personajul prin care se dezvăluie, însă, o dimensiune polemică a modului de a concepe realitatea și, mai ales, a felului în care aceasta e pusă în pagina romanului este Cavadia, strălucit critic, prietenul lui Chiril. Într-un articol, acesta acuză vizualitatea excesivă a prozatorilor autohtoni („plini de tirania vederii") și deplânge faptul că romancierii nu caută modele în muzică, ceea ce „ar fi putut da o dimensiune nouă prozei românești, ca putere de construcție, știință a armoniei și echilibrului, degroșate de anecdotică și de mârlănii pitorești." Indiferent cât de îndatorat compoziției muzicale, cert este că la nivelul construcției, romanul constituie o realizare de excepție a prozei românești postbelice. Mai multe strategii narative (admirabil supravegheate) concură la crearea unei arhitectonici savante, somptuoase, care reușește, în același timp, să dea impresia de suplețe și fluiditate. O mare însemnătate o deține perspectiva naratorială, multiplă, cu subtile treceri de voce de la Chiril la Isac, treceri în care Chiril nu folosește niciodată persoana I, câtă vreme Isac e plurivoc, folosind persoana I singular și plural, persoana a treia. Pe lângă faptul că dinamizează expunerea, procedeul punctului de vedere fluctuant (atribuit, majoritar, lui Isac și, prin el, Galeriei) este menit să sublinieze – și la nivelul construcției textuale – fragila existență, mereu amenințată, a protagonistului. El nu găsește susținere și protecție decât din partea Galeriei, a „Echipei cu care trecem prin lume", ea însăși plăpândă, măcinată de boli, de frustrări și de solitudine („plăpândul cor tragic alcătuit în jurul lui Chiril"), inaptă pentru acțiuni energice în favoarea protagonistului, capabilă să ofere ocrotirea doar prin fragile cuvinte. Dar cum, după expresia comandorului, tatăl lui Isac, „din două slăbiciuni poate să rezulte o forță", din întâlnirea acestor existențe „slabe", din intersectarea firavelor lor cuvinte, se naște forța tare, absolvitoare, a romanului însuși. Fluctuația și mobilitatea caracterizează și configurația temporală a *Galeriei...* . Ignorând cronologia, precum și alternanța mecanică (de tipul trecut/ prezent), cele trei planuri temporale dominante interferează cu multă subtilitate, de care sunt responsabile retrospecțiile, anticipările, dar și schimbările, abia perceptibile, de ritm narativ. Planul prezent, cu valoarea de etalon, relativ restrâns (nov. 1957 – febr. 1958), evoluează cu o lentoare ce contravine potențialului conflictual, incendiar, al evenimentelor relatate: în pivnița anticariatului lui Hary Brummer sunt întemnițate cărțile unui profesor universitar, Chiril își uită jurnalul personal în cabina de probă a unui magazin de confecții, arestarea Praxiteei, distinsa amfitrioană de la Vizuina cu hoți (reprezentanta aristocrației), îndepărtarea statuii lui Stalin, scurta vacanță a lui Chiril la Jurilofca (dorit loc de refugiu, care se dovedește scena unor alte drame, locale), moartea anticarului și a comandorului, anchetarea, condamnarea și, la foarte scurt timp, sinuciderea lui Chiril în închisoare. Acest timp precipitat (fie el sub presiunea Răului istoric, fie sub pecetea, la fel de necruțătoare, a destinului) admite momente de (aparentă) liniște, în care se consumă colocviile protagoniștilor, mesele de la Capșa sau petrecerea scriitorilor la Mogoșoaia, precum și întâlniri dătătoare de speranță: Chiril îl întâlnește la Jurilofca pe straniul copil Izot, trăind astfel, indirect și concentrat, experiența paternității, iar mai târziu, la București, pe Lucreția, singura femeie de care nu este asediat și pe care o alege el însuși. Din acest plan etalon, se fac trecerile spre trecut (în special anul 1950, când Chiril este exclus din partid, dar și spre un trecut mai îndepărtat, spre a contura biografiile personajelor) și spre viitor (1965, 1967), acesta din urmă conceput ca un timp al primenirii și al normalității; desenat, însă, în culori foarte optimiste, viitorul e marcat de artificialitate și face deservicii unei narațiuni care își trage resursele din tragic: „Pe urmă, praful, murdăria, se duseră. Totul redeveni curat. Totul lucea iarăși, ca după potop, când lumea trage dedesubt o linie și începe o viață nouă". O mențiune specială se cuvine acordată configurației spațiale în roman. Chiar dacă se revendică în construcție de la un model muzical, C. Ț. stăpânește impecabil vizualitatea, cu o atenție specială pentru amănuntul care concretizează și fixează, ce pare îndatorată – mai mult decât principiilor prozei – unor principii de construcție teatrală, în care scenografia intră

inv. 158341

Scanned with OKEN Scanner

într-un regim de corespondențe organice cu acțiunea și discursurile protagoniștilor. O relație intimă leagă în *Galeria...* personajele de obiectele din jurul lor (fie ele obiecte neînsufletite, peisaj, bucate etc.). În plus, fiecare topos (chiar atunci când în realitatea lui sunt angajate vaste descrieri de tip realist) are o subliniată încărcătură simbolică, semnificând întotdeauna și altceva. Astfel sunt construite anticariatul lui Brummer (bazilică, loc apocaliptic, mai târziu crematoriu), galeria casei Sumbasacu (semnificația suplimentară e cea de confesional), odaia lui Axente (templul laic al rațiunii), casa familiei Merișor din strada Dristorului etc. În această construcție de mare rafinament, câteva episoade apar ca distonante, ca ieftine abțibilduri lipite, total neinspirat, pe un obiect de mare preț. E vorba de „paranteza" inutilă, nereclamată de economia narațiunii, ce reține înmormântarea marelui poet în 1967 (transparent: T. Arghezi) la care participă „tânărul secretar general în funcție al comitetului central" ce, având praf pe pantofi (colbul țării), aduce cel mai frumos omagiu Artistului. La fel de neverosimil e episodul în care episcopul, unchiul lui Cavadia, primește, tot în 1967, de la oficialități, „cele mai frumoase felicitări din toată cariera sa ecleziastică". Detașându-se prin felul *cum* spune, prin construcția cu adevărat remarcabilă, *Galeria...* se distinge în cadrul prozei „obsedantului deceniu" și prin soluțiile tematice propuse, care se dovedesc, astăzi, nu numai înnoitoare pentru respectiva orientare, dar și consistente estetic, asigurând romanului o rezistență de durată. Prima temă importantă a cărții este tema Istoriei, frecvent întâlnită în proza „obsedantului deceniu". La **C. Ț.**, însă, tema Istoriei (în înțelesul ei suprapersonal, comunitar, politic) interferează cu tema cărții, în înțelesul ei de istorie unică, ordonatoare, având un sens atribuit din perspectiva unui destin individual. Or, Istoria agresivă, revoluționară, ce intervine abuziv în viața personajelor din *Galeria...* („istoria, târâș-grăpiș, merge-nainte, *vor sări așchii din noi*, dar ea merge înainte", s. m., S. C.) își exclude din start martorii și nu dă drept de existență *istoriilor*, întrucât ele sunt nuanțate, variate, personale, așadar – din perspectiva unei puteri totalitare – subversive. Condamnate sunt, deopotrivă, în acest veac intransigent, cuvintele lui Shakespeare, Martorul arhetipal (în superba scenă ce deschide romanul, în pivnița anticarului este azvârlită și o ediție englezească, în unsprezece tomuri, din opera shakespeariană) și cuvintele martorului anonim Chiril Merișor, autorul unui jurnal personal. Alături de destinul dramatic (prin urmare eroic) al martorului ad-hoc, însă *autentic*, care este Chiril, *Galeria...* investighează – cu o luciditate din nou singulară în perimetrul clasei ei – și existența în anii '50 a martorilor de profesie, a scriitorilor. Neîndoielnic, figura scriitorului este cea a unui ins în contratimp atât cu propria misiune, cât și cu epoca sa. Simptomatic e cazul poetului Ariel Scarlat, un moșneag senil, al cărui ideal cultural este de a-și regăsi volumul de versuri *Trâmbițele soarelui* (ediția a unsprezecea !) în buzunarul salopetelor muncitorești. Altădată, pe când orașul serbează în tăcere demontarea statuii lui Stalin, scriitorul Aldebaran îi aduce omagiul în poemul *Statuile nu mor niciodată*. Deloc întâmplător, de asemenea, casa de creație de la Mogoșoaia poartă supranumele de *Maison de l'oubli*, unde scriitorii – deveniți din cavaleri ai memoriei, maeștri ai uitării – montează grotesc („într-o veselie de carnaval") încoronări efemere. Din acest punct de vedere, romanul lui **C. Ț.** se recomandă drept o replică gravă, recuperatorie, a acelor aduceri aminte care – în răspărul epocii, ce trăiește mai degrabă frenezia uitării – și-au găsit adăpost în anonime, subtile, nefericite galerii cu viță sălbatică. A doua temă majoră a cărții, prin care *Galeria cu viță* se distanțează hotărât de proza „obsedantului deceniu", este tema *vinovăției*. Acolo unde majoritatea prozatorilor apelează – pentru a explica abuzurile politice – la tema erorii regretabile, dar reparabile, scuzabilă (de nu chiar necesară) prin tinerețea Revoluției, **C. Ț.** pune în pagină, tranșant, tema vinovăției, investigată, narativ, la mai multe paliere. E vorba, mai întâi, de o vină magmatică, originară – îi va explica Brummer lui Chiril – înscrisă în ființa individului, un Leviathan care dormitează în psihicul fiecărui om, întreținându-i conștiința tulbure a păcatului, ce e îmblânzită doar de „giulgiul curat și atât de gingaș al inteligenței speciei, cu atâta efort țesut, ca de o mamă bună și grijulie". Or, explică același Brummer în rol de hermeneut, societățile democratice își apără membrii de monstrul care sălășluiește într-înșii, acordându-le prezumția de inocență, socotind omul „o scânteie divină din focul universal".

Scanned with OKEN Scanner

Cu totul altfel se întâmplă în societățile totalitare, care stârnesc Leviathanul și întrețin o culpă generalizată: „Și invers, catastrofală pentru om, pentru cultură, politică, societate, ce vrei, este cealaltă poziție posibilă... – ești atent?...mă urmărești? – numită *prezumția de vinovăție*, tipică autocrației neîncrezătoare, în care prima reacție e de suspiciune... (...) *Păcatul originar devenit politică de stat!*" (subl. în text). Acestei politici autocrate, care nesocotește nevoia fundamentală și individuală de confesiune, instaurând, în schimb, false confesionale colective (ședințe publice de partid), unde se păstrează doar ritualul spovedaniei (sub forma autocriticii) pentru un conținut marcat politic, îi cad victimă inocenții, cei sinceri. Chiril, Reta, comandorul, în mare măsură Axente (proletarul atipic și solitar) repetă aceeași greșeală: ei sunt incapabili să utilizeze protocolurile mărturiei mincinoase cerute de partid. Excluderea lui Chiril se datorează – observă Cavadia, foarte abil în jocurile puterii – faptului că „fusese «nepermis de sincer», de o sinceritate «prostească»". Condamnarea politică de mai târziu răsplătește tot un acces de sinceritate, a cărui expresie este Jurnalul, care devine – într-o „societate nouă, optimistă și robustă" – un caiet „plin de îndoieli și de observații ostile". În această confruntare cu puterea, sinuciderea lui Chiril în temniță nu e gestul unui înfrânt, ci actul ultim al unui nesupus, care se încăpățânează să rostească (chiar într-o formă extremă, sacrificială), într-o lume a uniformelor, *eu*. Societatea autocrată, așadar, preocupată să întrețină, în folosul ei, starea de culpă, suspendă șansele de absolvire și lasă loc doar pentru pedeapsă. Episodul de la Jurilofca pune cel mai bine în pagină (la nivel comunitar) acest dezacord: vechiul sat lipovenesc tinde să-și expieze vina (crimele petrecute aici) aducând jertfa lui Dumnezeu, singurul ce poate conferi mântuire, chiar dacă aceasta atrage asupră-i pedepsele autorității politice. Nu numai la Jurilofca, însă, omul caută locuri privilegiate, confesionale autentice, unde izbăvirea să fie posibilă și de unde, renăscut, să plece „mai departe, cine știe în ce altă erezie scânteietoare a lumii". Fără îndoială, Galeria are un atare rol absolvitor („o iertare dinainte promisă"), iar locuitorul ei, Isac, e duhovnicul prin excelență. El este singurul care, tulbure și indirect vinovat de moartea prietenului său din adolescență, și-a plătit vina (expiind-o) prin intervenție divină și care reintră, astfel, primenit, în interiorul numelui său (Isac), cel ce, purtând semnele jertfei împlinite, poate să asculte spovedaniile celorlalți. Deloc întâmplător, relația cea mai strânsă Isac o întreține cu Chiril, care este culpabilul în stare pură, resimțând cel mai acut nevoia de ispășire și de iertare; lipsit fiind de vinovății reale, neaducând atingere semenilor săi, el trăiește, cu intensitate, o vină fără suport, reiterând însuși păcatul originar. Considerat de Brummer drept un specialist în procesele de conștiință pe care ni le intentăm singuri, Chiril – în altă opinie, cea a Galeriei – „se pedepsește singur ca să se răscumpere pentru o vină de cele mai multe ori imaginară". În inventarul vinovățiilor, o altă manifestare a stării de culpă, în variantă demonică, apare la Luisa Gronțan. Aprigă acuzatoare la excluderea lui Chiril, această Avestiță, fata Satanei (în expresia aceleiași Galerii) își folosește căința ca un mod de a-și poseda victima. Varianta ei de exorcism e la fel de primejdioasă pentru Chiril întrucât – prezidată fiind de un „demon dogorâtor" – nu se îndreaptă spre un liman al împăcării, ci se sprijină, în adânc, pe un scenariu valpurgic, de devorare a bărbatului. În afara acestor teme la vedere, **C. Ț.** prelucrează, sub camuflaj, ascunsă sub faldurile înșelătoare ale narațiunii (ce degajă un acut sentiment al vieții, fie ea și în derivă), tema morții. Din această perspectivă, traseul eroului se lasă citit ca o preparare pentru propria moarte. Jalonat de obiecte oarecare ce trimit mesaje obscure (precum îngerul de cireș strangulat, aflat în odaia sa), pe drumul parcurs de Chiril moartea face hulpave semne: eroul asistă la incinerarea lui Brummer, părintele său spiritual, și la înmormântarea comandorului; la Jurilofca participă la o masă festivă a autorităților care, sub auspiciile preotului lipovean, are semnificația abia deghizată de *praznic*; reîntors la București, e spectatorul (de fapt, beneficiarul în avans al propriei) slujbe de înmormântare ținută în cavoul de la Mogoșoaia de Cavadia, nepotul episcopului. Treptat, semnele thanatice se personalizează, își dezvăluie, tot mai lămurit, destinatarul: în una dintre ultimele nopți ale anului 1957, Chiril își visează propria moarte. La scurt timp, el nu va pregeta să și-o dea. Depășind locurile comune ale prozei românești postbelice, *Galeria...* e un roman

Scanned with OKEN Scanner

remarcabil, înalta sa calitate fiind pe deplin susținută de realizarea artistică, de construcția romanescă impecabilă (exceptând abțibildurile pe care autorul ar fi dator să le îndepărteze) și de frumusețea scriiturii ce e așezată, omagial, în una dintre fantele livrești ale cărții, în descendența *Crailor*...lui Mateiu Caragiale.

EDIȚII: *Galeria cu viță sălbatică*, București, 1976; 1978, 1984.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 8, 1976; Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 7, 1976; C. Ungureanu, *Proză și reflexivitate*, 1977; Cornel Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, 1978; M. Odangiu, *Romanul politic*, 1984; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1984; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, 1988; M. Lovinescu, *Unde scurte III*, 1994; I. Petraș, *Literatura română contemporană*, 1994; L. Petrescu, *Poetica postmodernismului*, 1996; Gh. Perian, *Pagini de critică și de istorie literară*, 1998.

S. C.

GENIU PUSTIU — Roman de Mihai Eminescu, redactat probabil în două etape, în 1868-1870, 1871-1872. Semnalat de Il. Chendi, care publică fragmente în M. Eminescu, *Opere complete*, I, *Literatură populară*, București, Minerva, 1902, e publicat integral, cu o introducere critică și note de I. Scurtu: M. Eminescu, *Geniu pustiu*. Roman postum, București, Minerva, 1904.

În 1871, în corespondența cu Iacob Negruzzi, E. se arăta preocupat de finisarea unui roman social, intitulat *Naturi catilinare*. Lucrarea era concepută (mărturisea autorul) ca „un studiu (...) asupra fenomenelor epocelor de tranziție în genere și asupra mizeriilor generațiunii prezente în parte" și se baza pe „impresiuni nemijlocite" din contactul poetului cu Bucureștii anului 1868, precum și pe un episod din revoluția de la 1848, povestit lui de un student transilvănean. Așadar, romanul – care avea să se intituleze în cele din urmă *Geniu pustiu* – se desfășoară pe două nivele temporale, integrând într-un cadru narativ plasat în perioada postrevoluționară, marcată de „mizeriile generațiunii" epocilor „de tranziție", tabloul apocaliptic al Transilvaniei în „anul durerei 48". Un timp tragic, al luptei și jertfei românilor ardeleni pentru supraviețuire națională, e rememorat, prin intermediul jurnalului lui Toma Nour, într-un timp și spațiu diferit, în Bucureștiul postrevoluționar, blazat și sceptic, care „a rupt-o cu trecutul fie ca limbă, fie ca idee, fie ca mod de-a privi și cugeta", fascinat de „fantasmagoriile" unei „false civilizațiuni". Prin acest București degradat, străin sieși, și mai apoi printr-o Europă dominată de spiritul reacțiunii, prin statele micilor tirani germani sau prin închisorile țariste și „răceala putredă" a Siberiei, rătăcește Toma Nour, eroul cărții, cu aerul lui de „satan dumnezeiesc". Destinul acestui revoluționar cu înfățișare de demon romantic e dublat de destinul prietenului său Ioan, tribun în oastea lui Iancu, ucis în revoluție. Portretul lui Ioan, pictat de Toma Nour cu mână de artist, perpetuează în refugiul bucureștean imaginea prietenului mort, iar jurnalul eroului îi rememorează destinul. Studenți la Cluj în preajma revoluției, și Ioan și Toma sunt marcați de experiența dureroasă a unei iubiri pierdute: victimă a mizeriei, Sofia, iubita lui Ioan, se stinge cu romantică suavitate, cântând pe patul de moarte un cântec de Palestrina; sora ei, Poesis, iubita lui Toma Nour, este constrânsă de mizerie să-și sacrifice iubirea și să se vândă spre a-și salva tatăl, și sfârșește prin a se sinucide. Atât Ioan (autor al unui superb portret al Sofiei), cât și Toma (autorul portretului lui Ioan) sunt structuri artistice, străine timpului istoric pe care-l trăiesc și căruia ajung să i se devoteze totuși până la sacrificiu. În însemnările caracterologice care însoțesc, în manuscris, romanul, Ioan apare marcat de conștiința faptului că e „nenăscut la punctul acela în timp care ar conveni caracterului lui; însă, sătul și dezgustat de viață, el decide de-a se arunca întreg în curentul timpului... Pentru că o țintă ideală nu e convenabilă în timp, pentru că el *în timp* nu e la locul său, de aceea el își alege o țintă secundară, contrapusă naturei lui interne..., căci e fidel principiului că în timpi mari, chiar dacă acești timpi nu i-ar aparține lui, e o lașitate de a nu fi de nici o partidă". În viziunea lui E., Ioan e așadar, ca și Toma Nour, un erou „nenăscut în timpul său" – aici, un contemplativ care-și asumă un destin eroic; el ilustrează categoria mai largă a eroilor rătăciți într-un timp istoric străin lor, pe care i-am putea numi, pentru ansamblul operei eminesciene, „cei-cu-stea-moartă" și pe care E. îi numește deocamdată (în jurul anului 1870)

Scanned with OKEN Scanner

„naturi catilinare". „Naturi nobile", sfâşiate însă de contradicţii interioare şi aflate în dezacord cu istoria (cu care nu se pot acorda pentru că le lipseşte vocaţia pragmatică, pentru că sunt sortite cugetării „în proporţii mari"), naturile catilinare (opiniază E. într-o însemnare manuscrisă) „sfârşesc sau cu *indiferentism*, dacă spiritul de conservaţiune a învins, sau în *nebunie*, dacă el n-a învins". O „natură sfâşiată, neconstantă, catilinară" e în *Geniu pustiu*, în conformitate cu aceleaşi însemnări caracterologice, şi Poesis, actriţa de mâna a doua la un teatru de mâna a doua, îngerul cu aripi de mucava. În cazul lui Toma Nour, natura „sfâşiată, contradictorie", adică „natura catilinară" a personajului devine evidentă dacă urmărim cele două registre distincte – şi antinomice – ale existenţei sale: regimul diurn, al existenţei „treze" (sau istorice) şi registrul compensatoriu, al existenţei onirice. Ca şi Prinţul din *Povestea magului călător în stele*, Toma Nour e marcat de o puternică atracţie a morţii (într-una din ultimele scrisori adresate povestitorului, eroul pare atras magnetic de cântecul de sirenă al morţii: „Eu nu mai văd bine şi urechile-mi vâjâie mereu de cântecul umbrelor ce-o să le văd peste puţin pe cealaltă lume"). Prima amintire consemnată în jurnal asociază trezirea conştiinţei copilului cu moartea mamei. Evenimentul se desfăşoară într-un dublu registru: copilul asistă la priveghi şi la înmormântare cu un ochi străin, neînţelegând absurditatea mişcărilor care se înlănţuie confuz. Noaptea, el se întoarce la cimitir şi adoarme pe mormântul proaspăt, intrând astfel într-un alt registru al existenţei, cel oniric. Aici, evenimentele absurde se reordonează compensatoriu, primind sens. Spaţiul însuşi se restructurează conform unei scheme mitice. Lumea visului eminescian străluceşte în verdele mirific pe care-l va avea mai târziu în viziunea lui Ion Barbu (într-un manuscris eminescian, „somnul îşi juca colorile sale verzi albastre înaintea ochilor mei"). În visul copilului, o rază uneşte lumea norilor cu pământul, ca o coloană de lumină cu funcţie de *axis mundi*. Sufletul, călăuzit de imaginea reînviată a mamei, urcă pe raza de aur într-o grădină paradisiacă, „de miros şi cântec", ale cărei cărări acoperite cu nisip de argint duc, toate, spre un punct central – o masă – altar cu lumânări strălucind „ca aurul" – , înconjurată de sfinţii care cântă cântece „de pe vremile când nu era încă lume, nici oameni". Prima amintire a copilului e definitorie pentru întreaga existenţă a lui Toma Nour. Experienţa – dureroasă – a lumii prin care trece rămâne dezorganizată, haotică, „un vis absurd". Ea poate lua înfăţişare de coşmar, ea poate apărea ca „visul aievea" al „unui nedormit de mai multe zile, cu creierii turburi de insomnie"; „Viaţa mea toată (mărturiseşte eroul) mi se părea un fantastic vis de nebun, fără înţeles şi fără ţintă". A resimţi propria viaţă ca pe un „vis de nebun" sau „vis absurd" mărturiseşte divorţul, specific naturilor catilinare, între lumea gândirii şi existenţă, între spaţiul interior şi timpul istoric prin care personajul rătăceşte fără a-l înţelege, dar încercând să i se încadreze. „Visului de nebun" al vieţii i se opune însă, compensatoriu, universul oniric. Toate momentele cruciale ale existenţei lui Toma Nour (moartea mamei, descoperirea trădării lui Poesis, urmată de încercarea ratată de sinucidere a eroului, sau, în timpul revoluţiei, imaginea apocaliptică a oraşului incendiat şi moartea Mariei, fiica preotului ortodox) sunt urmate de un vis compensatoriu, în care fiinţa pierdută sau moartă e regăsită într-un univers paradisiac. Păduri de smarald, străbătute de un râu de argint, în mijlocul căruia, pe o insulă acoperită de păduri şi grădini, se înalţă o biserică înaltă cu cupole de aur – oglindă captând imaginea soarelui – , aceasta e lumea visului, cu cerul ei de smarald deschis spre „oglinzile cele verzi şi resăltânde ale mărilor". Legea de care ascultă cele două serii de „vise" – visul absurd al vieţii şi visul coerent din universul oniric compensatoriu – este legea opoziţiei. Istoria haotică aspiră zadarnic spre sens, căci sensul pare atributul exclusiv al oniricului. *A exista* şi *a visa* sunt aşadar termeni antinomici, care aspiră spre coincidenţă în iubire, dar nu realizează această coincidenţă decât în registrul ipoteticului. În scrisoarea pe care i-o lasă lui Toma înainte de moarte, Poesis mărturiseşte nostalgia acestei imposibile coincidenţe, nostalgia unei vieţi desfăşurate în codrii de smarald care sunt pădurile din vis. Dar coincidenţa între *a fi* şi *a visa* se realizează totuşi, cel puţin la nivel metaforic, într-o notă fugară, aparent lipsită de însemnătate, o notă care nu se referă însă la existenţa personajelor, ci pare a ţine de un element de decor; în camera „naltă, spaţioasă şi goală" a lui Toma Nour „dormeau una peste

Scanned with OKEN Scanner

alta vro câteva sute de cărți, *visând fiecare din ele ceea ce coprindea*". Cărțile care-și visează cuprinsul amintesc de fericita, netulburata coincidență între gândire și existență pe care o mărturisesc și visele cuplului din *Umbra mea*. Transferul acestei coincidențe existență-vis (gândire) asupra universului „cărții" primește un sens tulburător dacă vom avea în vedere structura romanului și frecvența motivului „cărții" sau al „textului" de orice fel (roman, cronici vechi, Novele cu șase gravuri, scrisorile, jurnalul etc.). *Geniu pustiu* începe cu o meditație asupra romanului ca metaforă a vieții, asupra romanului etern asemenea vieții însești („Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții"). Paragraful secund introduce în scenă povestitorul, rătăcitor într-o lume a cărților vechi („printr-o claie prăfuită de cărți vechi"), unde descoperă, într-un volum de Novele cu șase gravuri, portretul lui Tasso folosit ca ilustrare pentru povestea „unui rege al Scoției, care era să devină pradă morții din cauza unui cap îmbălsămat". Strania coincidență naște întrebarea: „Putea-s-ar oare întâmpla unui Tasso o istorie asemenea celeia pe care o citeam?". Dacă avem în vedere că în perioada redactării romanului E. începuse traducerea piesei lui Goethe *Torquato Tasso*, obsesia motivului Tasso devine explicabilă. Tasso e, în *Geniu pustiu*, arhetipul simbolic al seriei Toma Nour – Ioan – (naratorul). El e, în spirit goethean, artistul rătăcit în (și zdrobit,- adus la nebunie de) o lume a faptei (lumea goetheanului Antonio). Întâlnindu-l pe Toma Nour, naratorul caută în el prototipul Tasso („oare nu voi găsi în acest om un Tasso să-l studiu mai îndeaproape?"); coincidența – simbolică – e subliniată în momentul când portretul lui Toma Nour, rătăcit în sertarul povestitorului, e descoperit lipit de portretul lui Tasso. Întrebarea „ar fi posibil ca Tasso să devină eroul unei acțiuni aventuroase ca aceea din nuvela ilustrată abuziv cu portretul său?" primește în secțiunea introductivă a romanului un răspuns provizoriu: da, totul e posibil în lumea cărții, căci „tot ce nu e posibil obiectiv e cu putință în mintea noastră". Într-o transcriere metaforică a vieții, coincidența Tasso – regele Scoției devine posibilă. Prin substituția Tasso – Toma Nour, coincidența artist – rege aventuros sau artist – erou al revoluției este experimentată ca temă a „cărții", a romanului – metaforă a vieții – care e *Geniu pustiu*. Întregul roman se construiește în continuare ca o succesiune de texte, multe dintre ele texte „vechi" sau, chiar, texte postume, care transcend sau anulează istoria. Într-un volum de cronici vechi e găsită, după luni de zile, scrisoarea nedeschisă în care Toma Nour își anunță sfârșitul apropiat. Jurnalul e un text postum, transmis povestitorului după ce execuția autorului a avut loc. În cuprinsul acestui jurnal, ultima voce care se aude e vocea moartei Poesis, căci jurnalul (și romanul) se încheie cu scrisoarea pe care eroina i-o adresează lui Toma înainte de a se sinucide și pe care Toma o descoperă mult după moartea iubitei sale. Toate aceste voci ale celor „nenăscuți în timpul lor" răzbat, de dincolo de moarte în spațiul cărții, se întâlnesc, în sfârșit, depășind contratimpul tragic al existenței lor. „Visul absurd" al vieții și visul compensativ, ordonator, din spațiul somnului și al gândirii se întâlnesc, în sfârșit armonizate, în lumea cărții care nu se poate visa decât pe sine. Și poate de aici provine credința povestitorului în funcția mântuitoare a romanului: „Arată-mi un om care să scrie romanul mizeriilor acestei generațiuni, și acel om... va fi un semizeu pentru mine, – un mântuitor pentru țara lui". Pasajul reprezintă o re-scriere, în registru critic, a poeticii mesianice a romantismului, dar el poate primi, în perspectiva frecvenței și semnificației motivului cărții, și o altă semnificație: textul – cartea – e în sine „mântuitor", pentru că reprezintă eliberarea de real în posibil, eliberarea de absurd în ordinea mitică reinstituită de vis și perpetuată de scriere. Nedefinitivat, cu numeroase contradicții, cu stângăcii stilistice care țin de gustul stilului ornat (abuz de epitete, comparații incapabile să se sublimeze în metaforă etc.), *Geniu pustiu* rămâne, totuși, o scriere extrem de interesantă, atât prin ceea ce, explicit, își propune (să fie roman social, roman al unei generații, pe o linie de preocupări ulterior reactivate în publicistica eminesciană), cât și, mai ales, prin ceea ce prefigurează: structura mitică a spațiului oniric, specifică întregii creații de maturitate a poetului; tipologia („naturile catilinare", arhetip al eroilor din categoria „celor-cu-stea-moartă"); în sfârșit, prezența unor motive (în primul rând, motivul cărții) care vor deveni elemente centrale în lexicul poetic eminescian.

Scanned with OKEN Scanner

EDIŢII: *Geniu pustiu*. Roman postum. Cu o introducere critică şi note de I. Scurtu, Bucureşti, 1904; *Opere*, VII, ed. întemeiată de Perpessicius, Bucureşti, 1977; *Opere*, VI, *Proza literară*, ed. critică Aurelia Rusu, Buc., 1982.
REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-V, 1934-1936; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, 1969; Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, 1964; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – cultură şi creaţie*, 1976; Nicolae Ciobanu, *Eminescu – structurile fantasticului narativ*, 1984; Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu – Interpretări*, II, 1986; N. Ciobanu, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, 1987; Irina Petraş, *Un veac de nemurire. Mihai Eminescu. Veronica Micle. Ion Creangă*, 1989.

I. Em. P.

GHETTO VEAC XX — Roman de Ury Benador, publicat la Editura Univers Alcalay et Co., Bucureşti, 1934. După ce în 1924 obţinuse premiul „Asociaţiei criticilor dramatici şi muzicali din România" iar un an mai târziu debuta cu volumul de teatru *3 acte*, **U. B.** (pseudonimul lui Simon Schmidt, după mamă, în fapt Simca Grünberg) se îndreaptă spre nuvelă şi roman, intenţionând să realizeze o frescă a societăţii evreieşti din România primei jumătăţi a veacului nostru. Izolând din universul românesc o etnie specifică, **B.** ne oferă „o felie de viaţă", aceea pe care o cunoscuse mai bine, fiind el însuşi parte integrantă din ghettoul bucureştean. Din trilogia *Ghetto veac XX* a apărut doar primul volum, *Germinări*, în trei ediţii – 1934, 1937, 1947 – cu diferenţe minime între ele, în ultimele două fiind dată traducerea cuvintelor evreieşti, care nu fuseseră tălmăcite iniţial. Următoarele două volume, *Mâl şi beznă* şi *Urcuş în gol*, anunţate în 1934, n-au văzut lumina tiparului, deşi trei decenii mai târziu, autorul spera să predea editurii, în a doua jumătate a anului 1968, probabil integral, *Ghetto veac XX*. Aceasta ar fi urmat să constituie substanţa volumului secund din *Opere*, cel dintâi, tipărit la EPL în 1968, cuprinzând *Subiect banal* şi *Final grotesc*, şi nuvelele *Final* şi *Appasionata*.

Ghetto veac XX este o scriere disimulat autobiografică, fiind cunoscute originea etnică a autorului, formaţia sa de autodidact, contactul timpuriu cu mişcarea socialistă şi prezenţa entuziastă a adolescentului la conferinţele lui Alecu Constantinescu şi Ştefan Gheorghiu; de altfel, în 1939, **B.** participa, trimis de PCR, la Congresul intelectualilor pentru pace, ţinut la Paris. Valoarea documentară a cărţii sporeşte prin conturarea unor figuri nonfictive, precum Panait Istrati, Barbu Lăzăreanu ori Ştefan Gheorghiu. Pe aceeaşi coordonată, de „reportaj", se înscriu referirile numeroase la pogromul de la Chişinău sau la dezolarea lumii iudaice, prilejuită de moartea lui Herţl, socotit în epocă „regele iudeilor". Dacă putem circumscrie exact, nu doar prin titlu, fundalul temporal al acţiunii, există şi trăsături ale permanenţei, pentru că, după spusele unui personaj, „ghetto-ul nu e o realitate spaţială istorică şi decorativă, ci una sufletească, şi o purtăm, toţi evreii, în structura noastră intimă. Oriunde am fi, oricum ne-am înfăţişa". De aici, şi existenţa unor valori etnografice caracteristice, pentru că „spre deosebire de Peltz, Ury Benador pune chiar accentul pe forţele coercitive din sânul realităţii evreieşti, pe tradiţiile religioase şi culturale" (Ovid S. Crohmălniceanu). Scrierea este şi un *Bildungsroman*, deoarece, prin figura eroului, autorul „îşi propune să studieze o viaţă în etapele ei caracteristice şi un temperament în toate complexele lui reacţiuni faţă de oameni, idei şi mediul social" (Pompiliu Constantinescu). Aspectul eseistic îmbogăţeşte mozaicul, pentru că acelaşi personaj, intelectual, face numeroase reflecţii privitoare la problemele iudaismului. Dincolo de aspiraţia lui **B.** spre frescă, se dezvăluie şi un generos filon de analiză psihologică, înzestrare superior demonstrată mai ales în scrierile următoare, *Subiect banal* şi *Final grotesc*, oricând alăturabile celor mai bune pagini analitice din literatuira română interbelică. Baruch Landau, figura centrală a romanului, „se sfâşie" între mizeria familiei, dragostea pentru Mira, ambiţiile sale literare, aspiraţiile sioniste şi experienţele lui intime trăind acut nedreptăţile de clasă şi de etnie. Adolescenţa-i stând sub semnul privaţiunilor, dar şi al orgoliului şi ambiţiei, este privită de un ochi atent, gata să accepte ideea damnării individului, dar şi pe aceea a existenţei ca spectacol eminamente tragic. De aici, un anume patetism, propriu aşa-numitului „ebraism" al acestei evocări. Romanul debutează abrupt, printr-o alunecare a planurilor temporale şi printr-o dublă depăşire a ceea ce avea să fie substanţa volumului: primele două decenii ale vieţii personajului principal. „Baruh

Scanned with OKEN Scanner

Landau ar fi socotit nebun pe oricine i-ar fi prorocit în după amiaza aceea întunecată şi ploioasă de octombrie 1925, că peste cinci ani o să apară în unul din cele mai citate cotidiane din Bucureşti următoarea ştire". Pompiliu Constantinescu, cel mai insistent comentator al scrierilor lui **B.**, contesta îndreptăţirea primului capitol, socotindu-l parazitar. Cititorul de azi, familiarizat cu modalităţile compoziţionale moderne, este mai curând sedus de o asemenea glisare a timpului naraţiunii, care marchează momentele cruciale în existenţa eroului, părăsit la sfârşitul volumului în momentul mobilizării sale, în preziua izbucnirii primului război mondial, regăsit în 1925 şi fiindu-i anunţată apoi, în 1930, strania dispariţie. Salturile cronologice sunt, astfel, nu numai elemente necesare pentru reconstituirea, în absenţa celorlalte volume, a biografiei protagonistului, urmând ca cititorul să umple spaţiile albe cu propria-i imaginaţie, dar ele evidenţiază şi un aspect caracteristic al acestui ghetto, în primul rând sufletesc: neliniştea unui neam, nestatornicia, setea de migraţie. Dacă peregrinarea familiei croitorului Mendl Landau din Rădăuţi la Dorohoi şi apoi la Brăila, din cauza mizeriei, este justificată de raţiuni economico–sociale, dacă Baruch însuşi va porni spre Bucureşti determinat de un similar proces de pauperizare, chiar dacă la altă scară decât cel al părintelui său, care sfârşeşte prin sinucidere, marea lui călătorie din 1930, soldată cu dispariţia sa voluntară, are la bază alte determinări. Magnatul trustului „Papyrus" renunţă la tot ce a agonisit, inclusiv la propria familie, dintr-un imens sentiment de neadeziune, de incapacitate funciară de a se statornici undeva. Asemeni jidovului rătăcitor, lumea iudaică, în ansamblu, stă sub semnul lui „să ne risipim, să ne pulverizăm, să ne topim în infinit". De aici, nevoia orgoliosului Baruch Landau de a-şi alege singur ultimul liman, „undeva prin Siria sau Mesopotamia străbună". Tonul ironic sau doar confesiv îl transformă pe scriitor în martorul sui generis al faptului trăit, reînviat într-un dublu registru: de obiectivitate, în spiritul unei viziuni realiste prin excelenţă, şi de lirism, cu participare simpatetică la drama eroului său. De altfel, singur mărturiseşte că pentru cititorii evrei romanul este „operă de confidenţă", iar pentru cei români, „operă de relatare", pentru că trăiesc în carte, epic, „vieţi individuale şi colective, specific evreieşti şi general omeneşti, realitatea ghettoului spiritual şi aceea a celui geografic, mediul românesc, veacul". Întrebat dacă se consideră scriitor român care se inspiră din mediul evreiesc sau un scriitor evreu de limbă română, **B.** răspunde în manieră gheristă: „De vreme ce artistul nu este decât un produs al climatului spiritual în care a respirat şi care l-a crescut şi l-a format, eu am norocul rar de a fi în egală măsură o creaţie şi a ghettoului, şi a vieţii şi literaturii române; în egală măsură cu antenele deschise la cele mai imperceptibile unde emise de cele două posturi. Lecturile mele, prieteniile şi participarea mea sufletească la frământările zilei vin din ambele părţi". El se alătură astfel lui I. Călugăru, I. Ludo, I. Peltz sau M. Sebastian, acestora adăugându-li-se „epocala pleiadă literară a ghettoului evreiesc din ţară" cum îi defineşte el pe scriitorii în idiş Eliezer Steinberg, Iacob Steinberg, M. Altman, Mangar Biekel Grapper ş.a.

EDIŢII: *Ghetto veac XX.* Germinări, Bucureşti, 1934 (ed. a II-a în 1937, ed. a III-a, incluzând şi o convorbire dintre autorul şi directorul editurii, în 1947).

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972; Perpessicius, *Opere*, VII, 1975; A. Sasu şi Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea I, 1985; M. Muthu, în *Dicţionarul scriitorilor români* (coordonatori M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), A-C, 1995.

S. T.

GLASUL — Roman de Iulian Vesper (pseudonimul lui Teodor C. Grosu). A fost publicat în anul 1957 la Editura pentru literatură şi artă. Nu a mai fost reeditat.

După trei volume de versuri irelevante (*Echinox în odăjdii*, *Poeme de Nord*, *Constelaţii*) şi un roman care a cam trecut neobservat (*Primăvara în ţara fagilor*), în cariera literară a lui **I. V.** intervine o perioadă de tăcere. Ea va fi întreruptă abia în anul 1957, o dată cu apariţia noului său roman, *Glasul*. Volumul s-a bucurat de o primire favorabilă, câţiva din cei mai activi critici ai momentului rezervându-i, în paginile unor publicaţii de largă audienţă, cronici serioase, aproape entuziaste. Romanul impunea nu atât prin problematica atacată, căci în privinţa aceasta el

Scanned with OKEN Scanner

se înseria unei tradiții bogat ilustrate în literatura noastră, cât prin ineditul perspectivei și noutatea unghiului de abordare. Pentru întâia oară, cum remarca un comentator, complicatele mecanisme ale vieții țărănești erau decelate prin prisma modului de a vedea al femeii și nu al bărbatului, așa cum s-a întâmplat în majoritatea operelor create anterior. *Glasul* valorifică, dacă dăm crezare spuselor autorului, niște experiențe de ordin personal sau trăite de cei din preajma sa, dar faptul nu anulează total invenția epică; dimpotrivă, sporește gradul de verosimil al discursului romanesc („împrumutând numeroase elemente și din propria familie... am prins să înșir primele pagini ale romanului, lăsând, bineînțeles, destul loc și imaginației" (Ileana Corbea, Nicolae Florescu). *Glasul* pare a fi închinat, în ultimă analiză, eroismului anodin, capacității de a se jertfi a femeii, acelor mame gata să se sacrifice pentru a-și ajuta copiii să răzbească în înfruntarea cu viața, să-și depășească un anume statut social, condiția impusă de nedrepte și constrângătoare conjuncturi sociale și istorice. Din acest punct de vedere, Cornel Regman pare a nu fi prea departe de adevăr atunci când vede în„zbaterea" eroinei de a depăși obstacole de tot felul, un adevărat mit al „ieșirii la lumină", propriu în vremea din urmă omului civilizației rurale. Ne întâmpină în *Glasul*, cum notează același Cornel Regman, „o viziune viu particularizată a vieții țărănești din trecut", totul fiind filtrat din perspectiva sensibilității, a „subiectivității" femeii de la țară, a concepției și „viziunilor" ei întemeiate pe și strâns determinate de experiența colectivă, de niște „patternuri" mentale, comportamentale și chiar afective de extracție ancestrală. Aspasia Ciobanu se comportă, de aceea, și reacționează ca orice altă femeie de la țară pusă într-un context asemănător; ea se identifică, până la un punct, cu idealul țărănesc de viață, mișcându-se, sufletește, mai ales, pe niște trasee mitice sau doar ritualice. Eroina este, din această cauză, nu un personaj propriu–zis, ci, mai degrabă, un „tip impersonal, ideal de țăran, ca ciobanul Mioriței" (Mihail Petroveanu). Povestea propriu–zisă nu are un rol semnificativ în structurarea romanului și nici în conturarea setului de mesaje al acestuia. Totul se rezumă la o largă confesiune a Aspasiei Ciobanu, la consemnarea unui șir de evenimente, mai mult sau mai puțin relevante, în urma căreia se reface o „biografie" și se profilează un destin uman inconfundabil. Paradoxal, acest destin este cel care „coagulează evenimentele și personajele disparate, coordonează momentele povestirii" (Radu Enescu) dând unitate cărții, întregului demers narativ. Confesiunea Aspasiei Ciobanu ne dezvăluie o existență ternă, dură, solicitantă și nemiloasă, desfășurată pe fondul unui mediu (familial, al satului românesc din primele patru decenii ale secolului al XX-lea etc.) auster, inhibant și refractar la schimbări, care retează fără milă orice tentativă de evadare, înăbușind visul, aspirația spre zări mai înalte. Confruntarea cu mediul acesta aspru are, într-un anume fel, și efecte benefice. Din lupta cu solicitările vieții, și ele n-au fost deloc puține, eroina iese fortificată moral. Ea se supune, în primul rând, rânduielilor tradiționale, tiparelor de gândire moștenite, dar nu o părăsește, totuși, nicicând dorința de a răzbi, de a ajunge la liman și, în consecință, credința în bine și adevăr, în frumos, în puterea de nebiruit a vieții. „Nădăjduim să le facem pe toate", zice ea, undeva, „și să biruim greutățile. Ne gândim să le putem întruchipa pe cât ne simțim în stare. Să nu lăsăm putregaiuri după urma noastră". Un ethos reconfortant, așadar, întemeiat pe puterea efortului și a unei munci fără preget, de la care se aștepta izbăvirea. Aspasia Ciobanu trăiește sub semnul muncii, al unei munci îndârjite și tenace, și sub acela, nobil oricum l-am privi, al grijii față de destinul copiilor săi; în acest punct, gândul și fapta Aspasiei Ciobanu ating sublimul. Eroina acționează în virtutea unui acut sentiment al datoriei, înțelegând exact și rațiunea, și sensurile sacrificiului său: „De multe ori mă întrebam pentru cine mă zbăteam atâta. Când mă uitam la toți, știam". Așa cum s-a mai observat, femeia aceasta are „un puternic instinct al vieții", un simț special care o face să se orienteze fără greșeală în hățișul întâmplărilor de tot felul. Ea știe sau doar presimte că viața își are ritmurile ei, mișcarea ei inexorabilă. Nu înțelege, de exemplu, acțiunile fiilor săi (Gheorghiță, băiatul cel mare, intrase în mișcarea revoluționară și fusese lichidat în închisoare), dar presimte, aproape instinctiv, că „toate aveau să se înnoiască odată... Planuri și nădejdi, toate aveau să se împlinească. Nu s-au trudit oare feciorii mei și nu și-au vărsat sângele pentru ele?". Sigur, personajul este

Scanned with OKEN Scanner

mult mai complex. Aspasia trăiește și momente mai luminoase, de adâncă mulțumire, mai puțin încordate, când se arată a fi generoasă, caldă, afectuoasă, sensibilă, deși rareori își îngăduie să se exteriorizeze. Ea trăiește totul cu o mare discreție, după comandamentele bunului simț popular. În „transcrierea" monologului prin care Aspasia Ciobanu ni se confesează, **I. V.** a găsit, de cele mai multe ori, tonul potrivit. Ton sobru, „măsurat", redat prin propoziții și fraze scurte, aproape eliptice. Autorul este atent la ritmul vorbirii, la muzicalitatea discursului, deși, împotriva tuturor precauțiilor, acesta e pândit uneori de monotonie și chiar de o anume artificialitate. Meritul lui **I. V.** este că n-a literaturizat excesiv și că n-a căutat efecte ieftine, n-a căzut în capcana de a scrie un roman cu tendință (prea fățișă). *Glasul* rămâne, la o analiză lucidă, un document de viață emoționant, credibil în punctele lui esențiale.

EDIȚII: *Glasul*, București, 1957.

REFERINȚE CRITICE: C. Regman, în „Viața românească", nr. 7, 1957; Radu Popescu, în „Contemporanul", nr. 30, 1957; R. Enescu, în „Tribuna", nr. 25, 1957; M. Petroveanu, în „Gazeta literară", nr. 38, 1957; Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, 1973.

I. Ș.

GORILA — Roman de Liviu Rebreanu. A fost publicat, în două volume, în 1938, la numai patru ani de la instaurarea dictaturii regale și după o gestație îndelungată, consemnată de seismograful *Jurnalului*. Cele mai vechi însemnări datează însă din perioada 1912-1916, când schițase figura ziaristului și a politicianului veros. Ea proliferează onomastic și tipologic în proiectul de „roman total", care în jurul lui 1931 adună documente fructificate mai târziu în *Răscoala* (1932), *Jar* (1934) și *Gorila* (1938). Modelele reale din lumea politică românească – un Scarlat Calimachi, Pamfil Șeicaru sau Nichifor Crainic – vor cunoaște un lent și sinuos proces de transfigurare epică. Gândit, la început, ca un roman-pamflet sau ca un roman-satiră, *Gorila* va deveni, treptat, „un roman social urban român" (*Jurnal*, 1937), în spiritul cunoscutei obiectivări a prozatorului. Fragmente au fost publicate în 1937 – an ce datează și prima versiune, incompletă, a operei – în „Revista Fundațiilor Regale" și apoi în 1938 în „Viața Românească" și „Decembrie". Între versiunea autografă și forma finală a *Gorilei* există numeroase diferențe stilistice, așa cum demonstrează Niculae Gheran în „prima reconstituire postumă, în cadrul ediției critice a operei lui Liviu Rebreanu" din 1981. Această ediție din seria monumentală de *Opere* (vol. 10), precum și reeditările din 1985, 1986 și 1991 au reaprins discuțiile critice în jurul controversatului roman, alăturat tardiv șirului de capodopere ale lui **L. R.**

„Am început să scriu romanul *Gorila* acum cinci ani, mărturisea **L. R.** în *Jurnalul* din 14 iunie 1938. Cartea are un subiect ingrat. Gorila nu este un personagiu propriu-zis, ci simbolizează pacostea care a fost pentru țara noastră *politica*. E adevărat, urmează prozatorul, că evenimentele m-au ajuns din urmă într-atâta, încât s-ar putea spune că e vorba de un roman de actualitate, de un roman cu «cheie»..." Finalul acestei pagini jurnaliere se referă la „concretizarea *Gorilei* (respectiv *Politica*)", anume „naționalismul cu pumnii în piept și falsa democrație". **L. R.** își fixa în acest mod algoritmul romanului, excedat probabil de suspiciunile venite din partea dictaturii carliste, dar și din aceea a mișcării legionare. Între „falanga" politicienilor de profesie precum Rotaru sau Belcineanu și noii ariviști, ca Dolinescu, din „frățiile de cruce", **L. R.** îl plasează pe Toma Pahonțu, cu ezitările, pasiunile politice și opțiunile ce, în conexiune cu mitul reactivat de scriitor, al *cuplului etern*, conduc la previzibilul deznodământ tragic. Monomania politică îl înscrie pe „echivalentul urban al lui Ion" (Pompiliu Constantinescu) în seria tipologică a parveniților stendhalieni din literatura noastră, precum Andrei Pietraru (Camil Petrescu). În același timp, atracția obsesivă pentru Cristina Belcineanu, soția viitorului său adversar politic, rotunjește un conflict reiterat în proza lui **R.**, dar acum pe un alt portativ, acela – cum îi va mărturisi scriitorul lui M. R. Paraschivescu – dintre „pasiunea politică întâlnind într-un individ o altă pasiune omenească, iubirea". Bibliografia anti-eroului Toma Pahonțu (schițat deja în *Jar* sub numele de Răcaru) este proiectată pe un veritabil ecran de frescă socială, unde jocul duplicitar, demagogia naționalistă, șantajul gazetăresc și crima politică se amalgamează într-o operă în care ideologicul ia un serios avans față de

Scanned with OKEN Scanner

evenimentul epic propriu zis, **R.** introducând cu adevărat la noi formula romanului politic. Îndepărtând tentația literaturii cu cheie, autorul alegorizează, în schimb, materialul de viață contemporan. De aici, pe de o parte, impresia de roman documentar și de intruziune a stilului gazetăresc și, pe de alta, preferința pentru tranșări aforistice sau numai asertorice: „România nu e țara revoluțiilor, ci a aranjamentelor..."; „liberalismul parlamentar nu poate reprezenta sfârșitul oricărei evoluții dincolo de care să nu mai existe decât prăpastia neantului"; „orice român cu o anumită situație socială trebuie să aibă și un rost politic"; „românul consideră întârzâierea ca pe un semn de noblețe, de aceea o primește cu resemnare de la alții" etc. Atfel, regăsim și aici „o adevărată artă a dispunerii personajelor în amfiteatru" (Perpessicius), prezența unui personaj familiar din alte romane (Titu Herdelea) și, în general, desenul caracterologic apăsat în linia realismului magistral ilustrat în *Ion* și *Răscoala*. În raport cu romanele amintite, *Gorila* ficționalizează conceptele de *om nou* și *lumea de mâine*, ce revin obsesiv în meditația lui **R.** începând cu anii 1930/31. Desenul destul de nebulos al „omului nou" constituie obiectul *Gorilei*, ce ar certifica, după autor, „lumea veche în fața căreia se ridică frumoasă lumea nouă"; în Toma Pahonțu îl vede, cel puțin intenționat, „pe omul nou, românul nou", fără să-și poată reprima totuși ezitarea: „Pe omul vechi îl voi face desigur, pe omul nou va fi mai greu – îl simt numai un pachet de nervi, de fanatism, de misticism". Or, dacă rândurile din *Jurnal*, din care am citat, „nu contează – cum prevedea scriitorul – decât ca o convorbire cu viitorul", romanul se oprește la reprezentarea manifestărilor deosebite ale aceleiași „gorile" politice. *Gorila* e un exemplu simptomatic de plasare a sensibilității artistice rebreniene pe aceeași lungime de undă cu istoria *in actu*. La început, Pahonțu respira din plin sentimentul umanitarist, ambiționa la o „glorie albă, imaculată" și asta într-o vreme când, imediat după primul război, „se râvnea fanatic la o lume nouă, pură". Evoluția talentatului ziarist se desfășoară pe un cu totul alt palier decât cel dorit inițial: parvenitismul politic îl absoarbe în complicata sa țesătură, reificându-l și prefăcându-l într-o altă ipostază tragică a „lumii vechi". Până și legătura cu Cristina Belcineanu este, până la un punct, o cale de acces într-o altă ierarhie socială, deși personajul își găsește salvarea, parțial desigur, grație iubirii sale adevărate. Mai mult decât oriunde, **R.** rămâne, în *Gorila*, un martor activ al lumii contemporane: înregistrându-i tensiunile, urmărindu-le efortul destructiv – Pahonțu va fi asasinat de „frații de cruce" – și interzicându-și, tocmai de aceea, proiectarea lor ca semne reprezentative într-o presupusă „lume nouă". Narațiunea contrazice, de-a lungul întregii desfășurări, dezideratul edulcorat în *Jurnal* sau *Spovedanii*; finalul suspendat („Seara târziu jurații se retrăgeau să delibereze...") și, în general, compoziția deschisă, descentralizată în raport cu *bucla* („corpul sferoidal") din romanele anterioare mărturisesc despre dramatismul și până la urmă eșecul căutării și în care gândul unui ultim capitol, *Zorile*, figurează doar în documentarul laborios al *Gorilei*. La o privire de ansamblu, clivajul dintre perioada de creație finalizată cu *Răscoala* (1932) și cea care gravitează în jurul *Gorilei* (1938) semnifică nu atât istovirea capacității creatoare a lui **R.** cât starea de criză intrinsecă prozei de factură realistă din primele decenii ale veacului XX. Romanul lui **R.** – și *Gorila* e o dovadă! – ilustrează paradoxul organicului resimțit și dorit ca peren (de unde etanșeizarea construcției în buclă în *Ion*, *Pădurea spânzuraților* și *Răscoala*), însă minat de o dramă care este aceea a societății moderne însăși. Astfel spus, **R.** încearcă să mențină coeziunea, în plan estetic, a ceea ce el percepe foarte bine ca destrămare. El decupează dintr-un vast proiect, *Mojarul iluziilor*, câteva „felii" organizate mai târziu în *Jar* (1934) și *Gorila* (1938). Și în cazul ultimului roman a existat, la început, intenția de a-l închide în compoziția uzuală, „sferoidală". Cel mai vechi plan din *Gorila* o atestă: „Începutul – ceai etc., vorbindu-se cu admirație despre Franța etc. Sfârșitul – același ceai despre Germania". O versiune ulterioară conservă și ea obișnuitul simetrism: „Recepție la D-na Valjean în preajma unei crize latente de guvern. Se vorbește: cinematograf, democrație, bârfeli, politică internă, partide, umanitarism, Franța... În capitolul final – altă recepție la D-na Rotaru, acum soția șefului de partid. Vin diverse d-ne, multe mici partide care vor să fuzioneze pentru putere. Se vorbește cu entuziasm despre Germania". În redactarea finală, **R.** renunță la

Scanned with OKEN Scanner

forma aceasta, restrictivă pentru vremurile „de mare colcăială şi turburare", pe care le reflectă. Agresat parcă de realitatea imediată, în special politică, şi aceasta perturbând îngrijorător ordinea stabilită, romancierului îi vine tot mai greu să confere *Gorilei* amintitul *sens estetic* în accepţie tradiţională. Romanul debutează *in medias res*, cu replica rostită de un personaj feminin la o serată mondenă („Nu, zău, m-aţi ameţit cu atâta politică!"), care va deveni laitmotivul întregii naraţiuni, şi se termină ambiguu, cu retragerea juraţilor care urmau să delibereze asupra crimei comisă de „fraţii de cruce". Atmosfera în care se mişcă această lume până la urmă vermiculară este una sumbră; de altfel, iminenţa unui alt război, amărăciunea cauzată de viaţa politică din anii dictaturii regale confirmă intuiţiile lui **R.** Nici nu se putea o mai amară premoniţie ca aceea enunţată în *Gorila*, la finele unui destin literar, suspendat de fapt de boală şi apoi de moarte. Cu *Gorila* – operă de primă linie în creaţia lui **R.** – *omul nou* se reduce la aspiraţia către viitorul prefăcut în posteritate rebreniană.

EDIŢII: *Gorila*, Bucureşti, 1938; *Opere*, vol. 10, ediţie critică de Niculae Gheran, Bucureşti, 1981; *Gorila*, Bucureşti, 1985; *Romane*, vol. 3 (*Gorila*), ediţie şi postfaţă de Niculae Gheran, 1986; *Gorila*, ediţie şi prefaţă de Niculae Gheran, Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: Şerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane*, în „Revista fundaţiilor Regale", 1938, nr. 8; Perpessicius, în „România", 1938, nr. 29 şi 31; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 4, 1970; Vladimir Streinu, în „Revista Fundaţiilor Regale", 1940, nr. 5; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; N. Manolescu, în „Gazeta Literară", 1965, nr. 49; Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu. Eseu*, 1967; Ion Simuţ, în „Familia", 1979, nr. 6; Marian Popa, în „Luceafărul", 1980, nr. 31 şi 33; Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, 1993; D. St. Rădulescu, *Dicţionarul personajelor din opera lui Liviu Rebreanu*, 1995; Dan Mănucă, *L. Rebreanu sau lumea prezumtivului*, 1995.

M. M.

GORUNUL — Poezie de Lucian Blaga. Publicată în ziarul *Glasul Bucovinei* (Cernăuţi), nr. 50, 4/17 ian. 1919. Reprodusă apoi în „Unirea", XXIX, nr. 19, 29 ian. 1919; „Gazeta Transilvaniei", LXXX, nr. 100, 22 mai 1919; „Înfrăţirea", I, nr. 10, 18 iulie 1943; „Astra hunedoreană", V, nr. 19, 18 mai 1944. Face parte din volumul *Poemele luminii* (1919).

Poezie de tonalitate elegiacă, *Gorunul* ilustrează, spre deosebire de majoritatea versurilor din *Poemele luminii*, caracterizate de frenezia vitalistă, „dionisiacă", de sursă nietzscheană, a eului liric, o ipostază a sa contemplativă, de calm şi senin abandon în voia ritmurilor naturii. Întreg textul e construit pe baza unui paralelism de imagini sugerând analogia dintre realitatea subiectivă şi substanţa universală, relaţia ca de vase comunicante dintre cele două entităţi. Prima secvenţă a poemului asimilează deja reperele lumii externe cu cele ale eului: în „pieptul unui turn" se aude „cum bate ca o inimă un clopot", iar sângelui uman i se substituie, metaforic, „stropii de linişte", într-un peisaj definit sub semnul seninătăţii („În limpezi depărtări") şi al unei ambianţe sonore difuze şi benefice („zvonuri dulci"); universul obiectual şi cel lăuntric sunt puse astfel pe acelaşi plan. Interogaţia retorică din secvenţa secundă adaugă notaţiilor de cadru câteva elemente semnificative: gorunul apare situat în margine de codru, aşadar într-un punct-limită, la pragul dintre două spaţii, cel închis, al pădurii umbroase, şi cel deschis, al „limpezilor depărtări" – , situare corespondentă cu a subiectului liric aflat într-un fel de stare de tranziţie între veghe şi somn; e o atmosferă dominată de „pace" şi „umbră" definitorie pentru spaţiul securizant, „nocturn", pe care-l reliefează şi metafora „aripilor moi" ori jocul dezmierdător al frunzelor. Se intensifică aici şi sugestia de abandon inert al fiinţei, schiţată în primele versuri; „pacea" învinge, anihilează orice opoziţie faţă de exterior, iar poziţia contemplatorului e una de zăcere somnolentă: „de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace/ când zac în umbra ta/ şi mă dezmierzi cu frunza-ţi jucăuşă ?". Remarcăm într-o asemenea situare similitudini cu alte poeme, îndeosebi din volumul *Paşii profetului* (1921), pe care *Gorunul* le anticipează (*În lan*, *Vară*, *Pan*, *Gândurile unui mort*), unde relaţia simili-embrionară dintre eu şi universul „matern" este văzută în termeni echivalenţi. Ultima secvenţă, mai întinsă, a poemului dezvoltă paralelismul iniţial, în sensul interpretării liniştii şi seninătăţii contemplative ca posibile semne premonitorii ale morţii: „O, cine ştie? – Poate că / din trunchiul tău îmi vor ciopli / nu peste mult sicriul, / şi liniştea / ce voi gusta-o între scândurile lui / o simt pesemne de acum"... În

Scanned with OKEN Scanner

ultimă instanță, moartea nu e privită însă ca stingere și neantizare, ci ca o creștere: „și mut / ascult cum crește-n trupul tău sicriul, / sicriul meu, / cu fiecare clipă care trece". Altfel spus, viața și moartea sunt solidare, semnele lor se amestecă și se confundă în mișcarea ciclică a naturii, vitalitatea exprimată plenar în „trunchiul" gorunului nu contrazice prezența morții, care e trăită, de aceea, cu o melancolică seninătate. Citită într-o perspectivă arhetipală, poezia se înscrie în regimul „nocturn" al imaginarului, conturând o figură aparținând spațiului securizant, aceea a receptacolului. E un spațiu prin excelență ocrotitor, matern, în care ființa umană e cuprinsă de „stropi de liniște" ce „picură în suflet": o liniște izomorfă, simbolic vorbind, cu pacea, umbra și mutenia ce caracterizează făptura aflată în comuniune intimă cu un tărâm matern-originar, al contopirii și indistincției. Relația organică, „viscerală" dintre eu și univers, tipică pentru viziunea blagiană, își găsește aici o încarnare majoră; o confirmă, dincolo de comunicarea așa-zicând capilară dintre cei doi termeni („îmi pare / că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge"), și imaginile, cu conotații matriciale, ale cuprinderii: clopotul e ca o inimă a turnului, sicriul crește embrionar în trunchiul gorunului, eul contemplativ zace, învăluit în „aripi moi", precum un făt în sânul matern. Definitorie, așadar, pentru „obsesia modelatoare" a viziunii lui Blaga, *Gorunul* poate fi apropiată, în plan european, de poezia lui R. M. Rilke.

EDIȚII: *Poemele luminii*, Sibiu și București, 1919; *Poezii*, ed. definitivă, București 1942; *Opere*, vol I, ed. Dorli Blaga, București, 1974; Opere, ediție critică de G. Gană, vol. I, București, 1982. Poezia e prezentă în toate celelalte ediții ale operei lui L. Blaga.

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981; M. Mincu, *Lucian Blaga. Texte comentate*, 1983 (ed. II, 1994), I. Bălu, *Lucian Blaga*, 1986.

I. P.

GROAPA — Roman de Eugen Barbu. Anterior publicării în volum, au apărut fragmente în „Viața Românească" (în nr. 1/1956 *Nunta*, *Iepe de șișic*, *Ploaia*, *Statul* – ultimele două integrate în volum fără titlu – și *Truda*; *Aia mică* în nr. 1/1957). Prima ediție în volum: *Groapa*, Roman, București, ESPLA, 1957. Geneza și evoluția *Gropii*, reconstituite parțial chiar de scriitor – în *Jurnal* (1966), în *Caietele Principelui* (I-VII/1972-1981) și în diverse interviuri, doar în parte cuprinse în *E. Barbu interpretat de...* , *Romanul românesc în interviuri* etc., constituie un exemplu tipic de „poveste fără sfârșit". Născut dintr-o faulkneriană revelație a inepuizabilei bogății umane pe care i-o oferea chiar cartierul propriei copilării, Cuțitul de Argint (re–numit întru ficțiune Cuțarida) e redactat într-o primă formă încă din 1945-1946, la ședințele din epoca postlovinesciană a cenaclului «Sburătorul» la care tânărul **B.** lua parte. Citirea fragmentului *Aia mică* „nedumerește pe venerabilii din fotolii"; treizeci de ani mai târziu, capitolul, apreciat ca reprezentativ, este reprodus în *Romanul românesc contemporan*!. Romanul cunoaște (după declarațiile autorului) între 1949 și 1953 nu mai puțin de *zece* rescrieri, în 1955 urmând o a unsprezecea, în 1956 a douăsprezecea, a treisprezecea transcriere fiind făcută în 1957, chiar în cursul tipăririi primei ediții (motiv pentru care scriitorul, aflat încă în căutarea unui final și a unei superioare armonizări a componentelor, și-a retras cartea aflată în șpalt, modificând-o până în ultima clipă). Permanenta revizuire a operei a continuat însă și după acest moment, ea reluându-se practic cu fiecare reeditare a romanului. Astfel, modificările cele mai importante apar la ediția a II-a, din 1963: „noua ediție se prezintă sporită cu câteva capitole în care apar aspecte de ridicare a conștiinței sociale. Ne-am străduit să reiasă cu mai multă putere protestul unei anumite categorii de oameni, e vorba de lumpenproletariat, față de alcătuirea socială a timpului", susține autorul în prefață pentru a-i deruta pe dogmaticii vremii. O altă tentativă de salvare a cărții a fost atribuirea ei, ca inevitabilă etapă, unui ciclu mai amplu consacrat muncitorimii. Calitatea artistică a fost însă în realitate prea puțin afectată. Un singur capitol – *Truda* (preluat din volumul de nuvele din 1958 *Oaie și-ai săi*)– din cele 3 adăugate acum (alături de *Morcovii* și *"Rudele" lui Bică-Jumătate*–publicate anterior în volumul de povestiri din 1962 *Prînzul de duminică*, ultimul cu titlul *Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru*) este cu adevărat „în plus". Dar procesul de cizelare și desăvârșire nu s-a încheiat pentru autor niciodată. În ciuda calificativului

Scanned with OKEN Scanner

„definitiv" atribuit textului tipărit în 1983 (capitolul *Truda* – cel mai pronunțat „muncitoresc" și totodată cel mai slab ca realizare – este de acum expediat la „nuvele"), despre ediții cu adevărat definitive nu se poate vorbi decât după stingerea din viață a scriitorului (7 septembrie 1993). În ciuda ostilității mai mult sau mai puțin dirijate cu care, încă de la apariția în revistă a celor câteva fragmente, a fost întâmpinată de o parte a criticii, dar și de alte personaje influente ale vremii, valoarea cărții a fost totuși recunoscută imediat (subtextual, chiar de unii din criticii ei cei mai acerbi!). Ea a devenit în timp o adevărată carte–reper a literaturii române postbelice și, ca atare, a fost editată în repetate rânduri și în tiraje imense (peste 200 000 de exemplare numai primele patru ediții), a fost tradusă în numeroase limbi (poloneză, franceză, germană, maghiară, spaniolă, italiană, rusă, engleză etc.), dramatizată (o variantă dramatizată a fost realizată chiar de către autor și inclusă în volumul *Teatru* (1968). În 1967 la Teatrul Giulești i se montează scenariul realizat după roman, iar în 1971 o altă versiune este jucată la Teatrul Satiric Muzical „C. Tănase") ș. a. m. d.

Alături de *Morometii* sau *Bietul Ioanide*, la momentul apariției *Groapa* a reprezentat o lovitură majoră dată proletcultismului și triumfalismului noii lumi. Climatul epocii nu-i putea încă tolera funciara *sinceritate,* așa că noul dogmatism estetic, aliat într-o „monstruoasă coaliție" cu mai vechile prejudecăți ale criticii românești („naturalismul" fiind, încă de la Sadoveanu, una din acuzațiile ei favorite) ori cu la fel de vechiul puritanism excesiv care îi sancționase deja pe Hasdeu, Arghezi, M. Eliade etc., a primit-o cu violente atacuri, fiind socotită „o apologie a violului, a crimei și a trivialului", „retorică /.../ a rămășițelor putrede ale vieții". Tot astfel, incontestabila ei valoare i-a atras de îndată și entuziaste adeziuni, controversele și polemicile prelungindu-se o vreme, dar sfârșind totuși prin a admite destul de repede că era vorba de o carte fundamentală a literaturii române postbelice. Tema nu era deloc nouă în literatura română, lumea mahalalei fiind diferit valorificată (în dramă, proză sau vers) de o serie întreagă de scriitori, de la A. Pann, I. Ghica, N. Filimon sau I. L. Caragiale la B. Șt. Delavrancea, Sadoveanu, Rebreanu, Arghezi, Mateiu I. Caragiale, G. M. Zamfirescu, I. Peltz, Stoian Gh. Tudor, C. Barcaroiu, Carol Ardeleanu, Sărmanul Klopstock, Petru Bellu, Panait Istrati sau Miron Radu Paraschivescu. Opera lui **B.** e, cu siguranță, monografia completă și transfigurarea ei artistică exemplară, acea carte–cosmos care proiectează „cazul" particular în universalitate. Structura e puțin obișnuită pentru un roman, însă perfect adecvată scopului: avem astfel o aglomerare de secvențe epice aparent independente, nuvele, povestiri și schițe (grupate în 21 de capitole în 1957, 24 în 1963, 23 din 1983) relativ autonome. **B.** e și aici *povestitorul* prin excelență, suflul epic născându-se din însumarea tablourilor. De altfel, destule alte povestiri (v. *Prânzul de duminecă*) se înscriu în aceeași atmosferă a „Gropii", dar sunt legate totuși între ele prin niște „cârlige" (rolul comunicant al unor personaje, aluzii la evenimente relatate pe larg în altă parte etc., dar mai ales liantul epic și tematic al Cuțaridei). Ele alcătuiesc o adevărată „construcție în mozaic", revendicată de **B.** pentru romanul modern în *Opinii despre tehnica romanului*, în „Viața Românească" nr. 6/ 1957. Un fragment de început și altul final, fără titluri, funcționează asemenea unui generic, introducând desfășurarea cinematografică a capitolelor–narațiuni și închegând, circular, o lume completă, deși deschisă, construită pe principiul hologramei. Ca atare, fiecare capitol conține în el întregul (viziunea obsedantă a „Gropii"), tot astfel cum din reunirea acestor lumi aparent monadice rezultă o imagine tridimensională, dinamică, vie, *reală*, ce izbutește să depășească bidimensionalitatea cărții. În acest roman–poem despre periferia Bucureștilor de altădată, din primele decenii de după întâiul război mondial (locul și timpul copilăriei scriitorului), se consumă simultan nenumărate destine, tragice, comice, aventuroase, absurde, romantice, sentimentale, anodine, indiferente. Dintre firele epice multiple se detașează două linii narative principale: ascensiunea crâșmarului Stere – nu atît „un César Birotteau al periferiei românești" (N. Manolescu), cât mai curînd un forsyte-ian „propietar" de mahala – , observată, cu obiectivitate și detașare realistă, și „balada" hoților lui Bozoncea, înfățișată în cheia unui romantism atent supravegheat. Celelalte

Scanned with OKEN Scanner

capitole, surprinzând mereu alte fațete, figuri și destine uimitoare, vin la rândul lor să întregească perspectiva asupra acestei lumi infinit de bogate, al cărei unic lux sunt totuși doar manifestările, culorile, parfumurile și sunetele sale inimitabile. Chiar dacă protagoniștii întâmplărilor sunt lumpenii, „o umanitate pestriță, rămasă în pragul civilizației urbane, păstrând încă o fizionomie rurală" (E. Simion), născută din ceea ce leapădă orașul și ceea ce alungă, din mizerie, satul, marele personaj, *suprapersonajul*, ce-și merită pe deplin majuscula, e evident „Groapa". Prezența sa e concretă și masivă, strivitoare (căci determină mereu, nelăsându-se nicicând determinată), insinuându-se pretutindeni. atotprezentă în stridența imediatului sau inefabil camuflată în adâncimile și înălțimile destinelor pe care le modelează și deasupra cărora plutește. Amenințător și fatal ca un spectru al descompunerii, dar și ca un duh rebel al unei vitalități fără formă și stavilă, „Groapa" e, asemeni zeiței Kali, începutul vieții și totodată perpetua, nepăsătoarea ei distrugere, totul însă în cheia unui tragic degradat, a unui rău chinuit, mizerabil și fără speranță. Bolgie și vis deșert de paradis, situată dincolo de Binele și Răul restului lumii, dar tulburată încă de o morală proprie (pentru că lumea „Gropii" nu e nici a–, nici i–morală, ci profund morală, doar că-și are *propria* ei morală – și încă una ce nu cunoaște scuza), Cuțarida, ca un alt Macondo sau Yoknapatawpha, e „rama" povestirilor și substanța lor, asemeni „Hanului" sadovenian. Ea e întregul în care se revarsă și se împlinesc fragmentele, dar și supra–destinul la care se conformează *toate* celelalte destine. E polul gravitațional al ansamblului, prezența de fundal și totodată de prim–plan, căci din supra–personaj, „Groapa" în sine (și condiția de om al „Gropii") devine aici chiar un supra–motiv orchestrat simfonic, rămânând veșnic același, deși e reluat mereu altfel și îmbogățit, și o supra–temă în care toate celelalte teme și motive (mărirea și decăderea, viața și moartea, eterna reîntoarcere a lucrurilor, puritatea și viciul, păcatul și mântuirea, dreptatea și nedreptatea, trădarea și prietenia, salvarea timpului prin rememorare etc.) se adună și se contopesc. Ca atare, personajele sunt și ele funcție de „Groapă". Pe sub ochi ni se perindă o umanitate dură și sentimentală, de o mare diversitate și autenticitate (gunoieri, lucrători la morgă și abator, prăvăliași, tutungii, sifonari, bidinărese, ghicitoare, zidari, tramvaiști, lăptari, „zulitori", popi, lăutari etc.), din care se detașează, prin spațiul acordat, câteva figuri: cârciumarul Stere și nevasta lui, Lina, cămătarul Bică–Jumătate (un suflet din familia gândacului de gunoi), Bozoncea, starostele patriarhal al „breslei" hoților, dur, autoritar, respectând totuși nescrise coduri arhaice, cvasi–haiducești, Paraschiv, „ucenicul", un fiu al mahalalei amintind de „fătălăul" arghezian, criminalul de tip nou, sângeros și avid de faimă, mizantrop și încrâncenat, făcând trecerea spre gangsterul lumii capitaliste, Didina, o „Tincă" și o „Radă" convertită tardiv la fidelitate etc. Întreg spectrul existențelor mahalalei, dăinuie însă în memorie cu o egală intensitate: de la haitele de câini la cetele de copii (inocent altoi de înger și demon) și de la tinerele fete ce abia descoperă iubirea (Veta) sau o negociază, fără scrupul, în schimbul vieții (Sinefta), la babele și moșnegii însuflețiți doar de gândurile și ticurile ultimilor lor ani (Aglaia coborând aici de-a dreptul din zamfirescianul „sobor al țaților"); de la negustorii greci la lăutarii țigani („petrecerea" lor din lume rămâne o pagină antologică) și de la lumea cruntă a „șuților" lui Bozoncea (Sandu Mână–mică, Nicu–Piele, Oacă, Titi Aripă) ori a „pârnaiei", unde poliția depășește în bestialitate faptele hoților, la formidabila galerie a aspiranților la o imposibilă puritate (casapul Marin Pisică, „plin de sânge și pe suflet", moare de urâtul vieții pe care o duce; argatul Mielu agonizează visând o mântuitoare, justițiară metempsihoză; Nea Fane „Carambol", un cinic iubitor de oameni, regretă că dreptatea nu-i o sârmă, pentru a o putea îndrepta; Gheorghe Treanță, biet suflet candid cu aere de ucigaș, e de fapt un hoț credincios, ce fură pentru a-și putea făuri legal un modest vis de fericire). Două figuri simetrice, cu o funcționalitate aparte, vin să rotunjească portretul acestei umanități obscure, aprinsă de patimi și măcinată de vicii, aspirând mereu la înalt, sfârșind mereu în cădere. Una e cea a primului locuitor al „Gropii", gunoierul Grigore, martor și evocator al evenimentelor pe care, ca protagonist al fragmentelor neintitulate de la începutul și sfârșitul cărții, le readuce la viață, rememorându-le. Meditația lui asupra vieții (văzută ca o adevărată „comedie umană",

Scanned with OKEN Scanner

o „panoramă" cu întâmplări vesele şi triste ce se petrec pe fundalul unui stil de viaţă care rămâne veşnic acelaşi, tragic şi fără speranţă) sugerează, cum se va întâmpla mai târziu şi în *Principele*, ideea eternei repetări a lucrurilor, a unor destine pecetluite în blestemul lor pentru totdeauna. Cealaltă e misteriosul Tudose, spărgătorul de lemne, ipostază de mahala a îngerului morţii. Spre deosebire de majoritatea predecesorilor săi, **B.** nu se rezumă însă la pitoresc şi exotic, ci (re)aduce în fiinţă o întreagă civilizaţie, o lume completă, înfăţişată sub toate aspectele, de la pitorescul etnografic, exterior, la metafizica ei şi de la marile ei ritmuri de viaţă sezoniere la viaţa celui mai mic fragment. Avem prin urmare o monografie integrală a lumii mahalalei româneşti interbelice, în care coexistă, completându-se, perspectiva *geografică*, cea *etnografică* şi *folclorică* sau chiar cea *antropologică*. Sub acest aspect capitolul „Nunta" e documentat de-a dreptul profesionist, tot aşa cum poeziile, descântecele, blestemele, cântecele de dor sau de închisoare vin direct din prea puţin studiata, dar extrem de bogata tradiţie a periferiei. Precum la Sadoveanu, Creangă sau Slavici, existenţa omenească se desprinde din observarea grupurilor etnice şi a varietăţii lor, a gesturilor tipice, chiar rituale, ce se repetă zilnic, săptămânal, după anotimp, pe categorii şi vârste, aparţinând orânduielilor tradiţionale ale mahalalei (mersul la crâşmă sau la spovedit, sfinţirea casei în construcţie, zidirea bisericii şi venirea noului preot, perceptorul cu impozitele, iarmarocul de toamnă la Obor, dragostea, nunta, cu inevitabilul peţit, petrecerile mahalalei, adesea crunte, conciliul babelor, botezul, moartea etc.) Viaţa este constant proiectată în dimensiune cosmică şi integrată marilor ritmuri şi momente ce structurează materia, ordonând mişcarea „Gropii". Astfel că „Din rotirea anotimpurilor, din repetarea ciclurilor universale, Eugen Barbu scoate o poezie a pământului şi a cerului, a apei, a vegetalelor, a vieţii" (N. Manolescu). Foarte largă este şi perspectiva *sociologică*. Alături de o mişcare orizontală – a ruralităţii spre periferie, a periferiei spre centru, dar şi a centrului spre mahala, asistăm şi la una verticală – ascensiunea lui Stere, decăderea altora, mărirea şi sfârşitul lui Bică–Jumătate, tranziţia de la hoţul tradiţional la gangsterul modern etc. Lumea mahalalei este riguros stratificată şi ierarhizată. La fel cea *politică*. Politicianul demagog, greva tramvaiştilor şi alte semne – încă foarte slabe – ce sugerează naşterea unei conştiinţe de sine a umanităţii „Gropii" ca grup solidar prin condiţie etc., ori cea *estetică* sau *morală*, doar că ultima aparţine mereu vocilor „Gropii", niciodată autorului). Toate aceste perspective converg, însă, într-un adevărat poem–epopee (liric şi epic totodată) al stării *ontologice* de „Groapă", al condiţiei de om al „Gropii" explorată însă în ipostaza ei bucureştean–interbelică, o ontologie a unei vitalităţi mizere („acel fund de lume pestilenţială, atât de *părăsiţi* de societate, de civilizaţie", notează **B.** în *Jurnal*), dar neîngrădite. Aceasta pentru că, deşi sugestia centrală a titlului este de „jos", de cădere, oamenii „Gropii" nu sunt totuşi nişte simpli „mizerabili": complex amestec de corupţie şi inocenţă, violenţă şi tandreţe, instincte brutale şi elanuri generoase până la anarhie, ei sunt, cu toată mizeria lor, nişte „neînvinşi". Într-adevăr, din intenţia demascării mizeriei unei orânduiri (tezăr repetat afirmată de scriitor) şi din capacitatea de a surprinde autenticul unor existenţe năpăstuite până dincolo de orice tezism (salvatoare antiteză a cărţii) s-a născut acest „roman gorkian modern al periferiei bucureştene, al mlaştinii în care se îneacă virtuţi şi din care se salvează conştiinţe" (M. Bucur). E tulburătoarea cronică a unei lumi–junglă de o ticăloasă frumuseţe, reverberând culori, sunete şi parfumuri inedite şi violente; o lume a etern–omenescului ivit unde te-ai aştepta mai puţin, o lume ce mărturiseşte un vechi şi permanent (însă întotdeauna tragic) miracol: „ireala frumuseţe a unei flori crescute pe fermentaţia maidanului" (I. Rotaru). Căci viaţa „Gropii" are cu adevărat ceva din esenţa vitalităţii clocotioare şi nestăvilite a junglei, a exploziei ei de forme, colcăind, încolăcindu-se, înălţându-se din umezeală spre soare, prăbuşindu-se apoi şi devenind absenţă, pentru a renaşte de îndată, iar şi iar, una cu forţa şi zbuciumul materiei universale, în veşnica ei trecere şi necontenita-i germinaţie. Şi totuşi, ca şi la „umiliţii şi obidiţii" dostoievskieni, la „vagabonzii" gorkieni ori la „năcăjiţii şi obijduiţii" sadovenieni, dincolo de pitoreasca mizerie a existenţei acestor făpturi chinuite suntem de fiecare dată în stare să „descifrăm o vibraţie umană, o filosofie gravă, tradusă în gesturi şi

Scanned with OKEN Scanner

acte neobişnuite" (E. Simion). Aceasta nu reduce, ci sporeşte tragedia acestei lumi, ceea ce n-o împiedică să şi-o trăiască cu o incandescentă, (auto)distructivă intensitate. E tragedia mizeriei, la toate nivelurile fiinţei, trăită pe de-a-întregul de „acea viaţă a gunoiului, undeva în absolut"(*Jurnal*), nici măcar absurdă, pentru că nu îngăduie raţionalizarea şi exclude posibilitatea teoretizării unui mod de viaţă alternativ, ci *dată* parcă dintotdeauna şi pentru totdeauna şi dată *strâmb* (nu întâmplător dreptatea e pentru Nea Fane ca o sârmă ce nu poate fi îndreptată) şi fără speranţă: „Nu e deznădejde şi nici măcar existenţă larvară. E o lume care protestează prin tragedie", „O lume fără ecou. Cum ai striga în apă. *Groapa* e o carte ce s-ar fi putut numi la fel de bine *O sută de ani de singurătate (colectivă)*. Tonul în care **B.** zugrăveşte această lume tragică e unul de poezie aspră, de pitoresc fascinant, profund îndatorat esteticii urâtului dar niciodată compromis de sentimentalismul vechilor pictori ai mahalalei. Altminteri însă decât la Arghezi sau la Mateiu I. Caragiale (penumbra *Crailor* era cea a unei lumi de purpură şi aur în amurg; penumbra *Gropii* e cea a unei lumi subterane în care soarele răzbeşte rar şi puţin ori a unei jungle întunecoase şi jilave), substanţa limbajului e acum argoul pur, limbajul frust al omului simplu şi needucat (se poate vorbi chiar de o inegalabilă „erudiţie" argotică, ea, inclusiv onomastica, situându-se însă prin autenticitate „dincolo de orice intenţionalitate satirică sau tragică" – M. Popa). Lirismul e sumbru, disonant, scrâşnit, chinuit ca la Bacovia sau Geo Bogza, fraza e scurtă, nervoasă ca la Hemingway, sfârşind ici–colo în inflorescenţe metaforice de extracţie „joasă" în sensul „florilor de mucigai" argheziene, crude şi expresive până la durere (ca în unele dintre poemele sau reportajele lui Bogza). Repetatele rescrieri au sfârşit prin a conferi operei şi sub aspect formal o „clară structură poematică" (E. Simion), „un ritm şi o armonie ale acestei succesiuni poematice" (I. Rotaru) aduse cu fiecare ediţie tot mai aproape de o ideală (şi imposibilă) perfecţiune. Liniile epice se intersectează polifonic, unele sunt duse până la epuizare, altele sunt abandonate pe parcurs, fără nici o explicaţie suplimentară, sporind astfel senzaţia de „neregizare" a secvenţelor de viaţă ce trec parcă prin faţa unei camere cinematografice care înregistrează impasibil, dar cu egal interes, accidentalul şi esenţialul. Întregul stil de abordare a perspectivei e, de altfel, cinematografic (s-au făcut chiar repetate trimiteri la neorealism ori la Pasolini), proiectând, lent, gesturi mărunte pe întinse panorame. Eforturile autorului se îndreaptă cu precădere spre crearea tradiţionalei iluzii a obiectivităţii, doar că avem acum de-a face cu o obiectivitate prin excelenţă modernă, ce ascunde în miezul ei o intenţie de o cu totul altă orientare decât simpla scrupulozitate mimetică, şi anume o amară ironie. Judecăţile morale nu se formulează însă niciodată ca atare, din exterior, de către un eu transcendent, ci scriitorul prezintă, cu medicală detaşare şi fără cel mai mic comentariu personal, un „caz". Întreaga patimă, frustrare, revoltă şi durere, sublimează în strădania (estetică) a recreării adevărului acelei lumi *aşa cum a fost*, pentru ca toţi *să înţeleagă*. Dedicată tatălui („tâmplarului Niculae Barbu") şi sugerând viitoare zone de interes ale autorului, această vitriolantă acuzare (împletită nu o dată – ca la Faulkner – paradoxal şi inextricabil, cu o tulburătoare nostalgie) a „Gropii", una dintre cele mai izbutite din literatura română şi universală, ne apare ca o exorcizare a traumelor unei copilării, ca o răscumpărare a lor întru creaţie. Modernă explorare a unor „omeneşti, prea omeneşti" ţinuturi cu „monştri", *Groapa* reprezintă atlasul exemplar al „comorilor" acestei lumi, un vehement (dar şi amar) protest şi totodată o vibrantă pledoarie pentru demnitatea fiinţei umane.

EDIŢII: *Groapa*, Bucureşti, 1957; *Groapa*, ed. a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, 1963; *Groapa*, ed. a III-a, Prefaţă de Liviu Călin, Bucureşti, 1966; *Groapa*, ed. a IV-a, Bucureşti, 1968 (ed. a V-a, Bucureşti, 1970, ed. a VI-a, Bucureşti, 1974, ed. a VII-a, Bucureşti, 1975); *Groapa*, Ediţie definitivă, Bucureşti, 1983; *Groapa*, Ediţie revăzută, Text definitiv, Bucureşti, 1993; *Groapa*, Ediţie revăzută, Text definitiv, Bucureşti, 1995; *Groapa*, Ediţie revăzută, Text definitiv, Bucureşti, 1997.

TRADUCERI: *Jama*, tr. F. Wajda i A. Wajda, Warszawa, Iskry, 1960; *La Fosse*, tr. Léon Negruzzi et Maurice Floresco, Paris, Buchet–Chastel, 1966; *Teufelsgrube*, tr. Téa Konstantinidis, Berlin, Volk und Welt, 1966; *A gödör*, tr. Balint Tibor, Budapesta, Eúropa, 1967; tr. Rúben Cottelo, Montevideo, Alfa, 1968; *Iama*, tr. Irina Ogorodnikova, pref. V. Piskunov, Moscova, Progress, 1972 etc.

REFERINŢE CRITICE: M. Gafiţa, în „Gazeta literară" nr. 15, 1956; B. Buzilă, în „România liberă", 15 mai 1957; D. Isac, în „Tribuna" nr. 18, 19, 1957; D. Micu, în „Viaţa Românească" nr. 9, 1957; I. Mihăileanu, în „Scânteia" nr.

Scanned with OKEN Scanner

3939, 1957; M. Modreanu, în „Iaşiul literar" nr 6, 1957; Radu Popescu, în „Contemporanul" nr. 22, 23, 1957; M. Tomuş, în „Steaua" nr. 9, 1957; I. Oarcăsu, în „Tribuna" nr. 23, 1957; N. Doreanu, în „Viaţa Studenţească" nr. 1, 1957; B. Elvin, în „Informaţia Bucureştiunlui" nr. 1197/ 1957; D. Isac, în „Tribuna" nr. 16, 1959; I. Vitner, în „Viaţa Românească" nr. 4, 1961; E. Simion, în „Gazeta literară" nr. 46, 1963; I. Lungu, în „Tribuna" nr. 48, 1963; V. Ardeleanu, în „Steaua" nr. 11, 1963; Al. Săndulescu, în „Luceafărul" nr. 23, 1963; N. Manolescu, în „Contemporanul" nr. 50, 1963; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viaţa Românească" nr. 8, 1964; Geo Şerban, în „Luceafărul", 11 apr. 1964; Al. Piru, în „Gazeta literară" nr. 42, 1964; Ş. Cioculescu, în „Luceafărul" nr. 17, 1964; D. Micu şi N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; E. Simion, *Orientări în literatura contemporană*, 1965; I. Lungu, *Itinerar critic*, 1965;, Marian Popa, în „Luceafărul" nr. 33, 1966; M. Ungheanu, în „Scânteia tineretului" nr. 5352, 1966; Dragoş Vrânceanu, în „Secolul 20" nr. 8, 1966; V. Ardeleanu, *Însemnări despre proză*, 1966; A. Brierre, în „Les Nouvelles littéraires", 23 nov. 1966; J. Gaugeard, în „Les Lettres françaises", 16-25 iunie 1966; A. Lemaire, în „Ici Paris Hebdo", iul. – aug. 1966; R. Sabatier, în „Le Figaro littéraire", 21 iul. 1966; G. Accame, în „Il Giornale d'Italia", 15 nov. 1967; K. Heitmann, în „Frankfurter Allgemeine Zeitung"nr. 276, 1967; Dana Dumitriu, în „România literară" nr. 36, 1969; Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1971 (ed. a II-a 1977); L. Călin, *Portrete şi opinii literare*, 1972; Romul Munteanu, în „Săptămâna" nr. 160, 1973; I. Vlad, *Convergenţe*, 1973; I. Vlad, C. Robu (ed.), *Romanul românesc contemporan. 1944-1974*, 1974; *** *Eugen Barbu interpretat de* , 1974; V. Atanasiu, în „Convorbiri literare" nr. 4, 1975; V. Taşcu, *Incidenţe*, 1975; Romul Munteanu, *Jurnal de cărţi 2*, 1975; E. Manu, *Eseu despre generaţia războiului*, 1979; *Istoria literaturii române Studii*, 1979; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la începuturi până azi*, 1981; Marian Popa, *Competenţa şi performanţa*, 1982; M. Muthu, în „Tribuna" nr. 36, 1983; L. Ulici, *Confort Procust*, 1983; I. D. Bălan, în „Contemporanul" nr. 9, 1984; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; P. Marcea, *Atitudini critice*, 1985; A. Sasu, M. Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, I, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Alex. Ştefănescu, *Prim-plan*, 1987; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996; N. Balotă, *Romanul românesc în secolul XX*, 1997.

L. D. R.

GROAPA DIN TAVAN — Volum de teatru de Matei Vişniec. Apărut în 1996, la Editura Cartea Românească, constituie al doilea volum dintr-o selecţie a dramaturgiei sale scrise până în 1990 (primul volum se intitulează *Păianjenul în rană*), având incluse piesele: *Buzunarul cu pâine, Artur, osânditul, Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi, Groapa din tavan, Şi cu violoncelul ce facem?, Călătorul prin ploaie.*

Circumscrise unei insolite poetici a misterului şi a deriziunii, piesele lui **M. V.** se situează în descendenţa teatrului aşa-zis absurd al anilor '60. Într-adevăr, fiinţele clovneşti care populează dramaturgia lui **V.** (Grubi, Bruno, Madox, Artur, Nicolló, Filippo, Peppino) împărtăşesc cu antieroii lui Pinter, de pildă, condiţia în genere mizeră şi patetică, precum şi sentimentul semiconştient al gratuităţii oricărui act de comunicare, iar cu personajele ionesciene conştiinţa unei alienante vinovăţii ontologice. Patologica înclinaţie spre rău a unora dintre figurile lumii interlope din piesele lui Jean Genet pare să bântuie personaje precum Macabeus şi Paraschiv din *Groapa din tavan*, iar tragismul singurătăţii şi chiar al vidului existenţial şi al celui transcendent deopotrivă este acelaşi ca la maestrul declarat al lui **V.**, Samuel Beckett (care devine personaj, alături de al său Godot, în piesa *Ultimul Godot*). Şi totuşi, nici chiar tragismul de tip beckettian, de care teatrul lui **V.** se resimte cel mai puternic, nu este preluat sau prelucrat de tânărul dramaturg român (cunoscut şi apreciat astăzi prin spectacolele regizate după piesele sale pe numeroase scene ale lumii) în chip epigonic. Deveniţi marionete groteşti ale fricii de viaţă, o frică faţă de ei înşişi şi de ceilalţi, clovnii lui **V.** intră într-un fals dialog, în fond o falsă maieutică, desfăşurând în permanenţă unul în faţa celuilalt o succesiune de sofisme şi paralogisme, adică o savuroasă *comedie a limbajului*. Dacă Ionesco afirma că în *Cântăreaţa cheală* a dorit să realizeze o *tragedie a limbajului*, menită să spargă limitele afectivităţii „burgheze" şi să reaşeze fiinţa umană în perspectivă metafizică, **M. V.** pare să îşi propună, în sarabanda replicilor dramatice, doar un joc estetic dezinhibat, ca un adept contemporan al artei pentru artă. Autorul optzecist îşi manevrează personajele de la distanţă, neimplicat, cvasi-impersonal, ceea ce amplifică atmosfera de gratuitate ludică a pieselor sale post-absurde, care devin tot atâtea exerciţii de virtuozitate verbală: „*Călăul*: M-aţi înjurat! M-aţi făcut cu ou şi cu oţet! M-aţi tăvă-

Scanned with OKEN Scanner

lit în noroi. Toate astea or să tragă la cântar. Or să strice şi cântarul... // *Artur* (*Perfid.*): Scrie la regulament că ai voie să-mi tai capul cu toporul? // *Călăul* (*Alb ca varul.*): Care topor? Ce topor? // *Artur* (*Smulgându-i-l de pe la spate.*): Ăsta pe care l-ai adus. // *Călăul* (*Violent.*): Dă-l încoa'! Asta nu e topor. // *Artur* (*Se joacă plimbând lama pe coadă.*): Da' ce e ? // *Călăul* (*Speriat.*): E o secure... mai mică... // *Artur* (*Victorios.*): Scrie la regulament că poţi să foloseşti orice secure? Eu cred că scrie clar că trebuie să foloseşti numai securea latră, neruginită şi bine ascuţită". Adesea, ca în cazul piesei *Artur, osânditul*, conflictul şi trama epică par simple consecinţe ale vorbăriei exuberante, conţinând aleatorii schimburi de replici care creează şi întreţin tensiunea dramatică. Astfel, aici condamnatul la moarte Artur îşi terorizează şi victimizează propriul călău, pretinzând întreg ritualul medieval al unei execuţii fastuoase, cu covor roşu, grătar sub „buturuga regulamentară", toboşar, trompeţi, public... În cele din urmă, Guvernatorul însuşi va rosti un discurs encomiastic la adresa osânditului: „A vrut să moară demn şi, iată, a obţinut tot ce şi-a dorit. (...) Acest om este un erou (...) El este unica noastră şansă, el este Mesia, el este ultimul mare învins al cerului..." Şi totuşi, în ciuda recunoaşterii publice a personalităţii sale, capul lui Artur va cădea implacabil, rostogolindu-se „ca în filmele desuete, proaste, de groază". *Artur, osânditul*, subintitulată *mascaradă*, este o farsă tragică ce poate fi citită drept un fel de *Regele moare* a lui **M. V.** La fel ca în capodopera dramatică ionesciană, oroarea morţii nu poate fi exorcizată prin ritualul thanatic pus în scenă, iar luxul sau sobrietatea ceremonială care înconjoară extincţia nu fac decât să-i sublinieze inevitabilitatea. *Buzunarul cu pâine*, o piesă într-un act, este tot o mascaradă a verbozităţii incontinente a celor doi interlocutori anonimi, Bărbatul cu baston şi Bărbatul cu pălărie. Referentul pseudo-dialogului lor în faţa unei fântâni părăsite pare să li se fi şters din memorie, încât tensiunea spre un posibil sens rămâne artificială, stârnită fiind doar de farsa verbiajului: // *„Bărbatul cu pălărie*: Sadici! // *Bărbatul cu baston*: Absolut. // *Bărbatul cu pălărie*: Sadici şi lepădături ordinare. // *Bărbatul cu baston*: Scursuri. // *Bărbatul cu pălărie*: Absolut. // *Bărbatul cu baston*: Nu se face aşa ceva. Orice, numai aşa ceva nu. // *Bărbatul cu pălărie*: Sigur că nu se face". După cum cei doi aruncă bucăţi de pâine unui câine căzut în fântână, de la un alt etaj al universului o mână nevăzută le va arunca şi lor la rându-le bucăţi de pâine, pentru ca în aşa-numita „variantă de continuare" propusă de autor piesa să se încheie cu o parodie de viziune mistic-arhetipală, în care toate treptele cosmice comunică întru rugăciune şi adorare: „Lumina celestă inundă pe verticală toate etajele universului. Un început de muzică de catedrală care creşte maiestuos". Adevăraţii protagonişti ai pieselor lui **V.** nu aparţin unui regn clar definit, având deopotrivă caracteristici antropomorfe, zoomorfe sau mecanomorfe (precum fiinţele unicelulare sau ploaia-animal din *Teatru descompus*). În opinia milostivilor aruncători de pâine din *Buzunarul cu pâine*, nu e deloc sigur că fiinţa misterioasă din fundul fântânii e chiar câine, ei presupunând până şi posibilitatea ca locuitorul fântânii să fi dorit să se sinucidă – interlocutorii susţin de altfel o grotesc–umoristică polemică despre posibilitatea ca animalele să se sinucidă la rândul lor, după exemplul oamenilor. În piesa intitulată, pirandellian, *Bine mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi*, personajul principal al scenariului metateatral este o groapă neîncadrabilă unui regn anume, o groapă care cântă, are stări de spirit schimbătoare, e când tandră şi maternă, când agresivă şi cu impulsuri carnivore. În *Groapa din tavan*, în schimb, piesă care dă şi titlul volumului, groapa deschisă în tavanul unei pivniţe adăpostind doi vagabonzi poate fi interpretată ca o metaforă a vidului de transcendenţă, sub zodia căruia destinele meschine ale antieroilor lui **V.** se resimt de un lirism al inutilităţii şi disperării existenţiale. Paraschiv şi Macabeus orbesc şi surzesc pe rând, îşi pierd atributele umane, fiind în cele din urmă împuşcaţi de Soldatul bine echipat. Finalul, ca-ntr-o postmodernă parodie a senzaţionalismului macabru al goticului, tinde parcă spre inducerea unei stări de catharsis negativ: peste cadavrele în sânge, se înalţă o melodie tot mai puternică, „triumfând peste specia umană". Tema beckettiană a *aşteptării* mortificatoare şi angoasante, prezentă şi în piese ca *Angajare de clovn* şi *Uşa*, este reluată în *Şi cu violoncelul ce facem?*, în care reapare, conotat negativ, motivul muzicii ca preludiu, sublim şi grotesc deopotrivă, al morţii. Refugiaţi din faţa unei bacoviene ploi apocaliptice într-o sală de aştep-

Scanned with OKEN Scanner

tare, Bărbatul cu ziarul, Bătrânul cu baston şi Doamna cu voal (devenind Doamna cu violoncelul) comit o crimă – motivul criminalului revine frecvent la dramaturgul optzecist –, exasperaţi fiind de armoniile elevate stârnite de Bărbatul cu violoncelul, un virtuoz probabil surdo-mut, în orice caz lipsit de posibilitatea sau de dorinţa vreunei comunicări cu semenii şi absorbit într-un chip care se va dovedi a-i fi fatal doar de muza sa elitistă. Oneştii mic–burghezi, exasperaţi în echilibrul lor precar de o artă pentru ei inaccesibilă, omoară artistul aruncându-l afară în ploaie, thanaticul fiind legat aşadar de un spaţiu incert, deschis, itinerant. *Călătorul prin ploaie*, ultima piesă a volumului, este o fantezie poetică despre eşecul visului bovaric în atingere cu sordidul cotidian. În gara părăsită în care enigmaticul Călător prin ploaie ajunge, şeful gării, Casierul şi Hamalul, şi nu mai puţin ingenua Ioana, în fond o complice a celorlalţi, ascund sub blazarea şi inerţia lor un trecut dubios, lăsând să se ghicească că ar fi comis o serie de crime asupra precedenţilor călători prin ploaie. Teatrul parabolic şi abstract al lui **M. V.** tinde, după cum mărturiseşte scriitorul însuşi, spre îmbinarea grotescului cu poeticul (poezia fiind, de altfel, o primă opţiune a personalităţii sale creatoare). Plasată sub zodia unei metafizici a misterului, această dramaturgie părăseşte paroxismele avangardiste ale lui Ionesco, dar şi tragismul absurd al lui Beckett, pentru comicul gratuit al vorbăriei alienante – pe filieră caragialiană –, combinată cu răceala estetizantă şi cu o paradoxală fantezie feeric–macabră în linie urmuziană.

EDIŢII: *Groapa din tavan. Teatru*, vol. 2, Bucureşti, 1996.
REFERINŢE CRITICE: Ştefan Oprea, în „Teatrul azi", nr. 5-6, 1991; Alice Georgescu, în „Teatrul azi", nr. 3, 1992; Mirella Nedelcu Patureau, în „Teatrul azi", nr. 7-8-9, 1994; Valentin Silvestru, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; idem, *Prefaţă* la *Teatru*, vol. I, Bucureşti, 1996; Ileana Berlogea, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Sebastian–Vlad Popa, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 40, 8-14 oct. 1997.

L. Pv.

Scanned with OKEN Scanner

H

HAGI-TUDOSE — Tipuri şi moravuri, volum de nuvele al lui Barbu Delavrancea, apărut la Bucureşti, Editura Socec et comp., 1903. Cuprinde opt titluri, publicate anterior în reviste, majoritatea în „Revista Nouă", şi, cu o excepţie, în volumele: *Sultănica*, (*Sorcova*), *Trubadurul* (*Văduvele*), *Paraziţii* (*Hagi-Tudose*, *Irinel*, *Domnul Vucea*, *Bursierul*) şi *Între vis şi viaţă* (*Înainte de alegeri*). Realizat în excelente condiţii grafice, volumul este prefaţat de două scrisori, cuprinzând propunerea editorului şi consimţământul autorului pentru noua ediţie. **D.** a selectat textele şi a operat în ele numeroase modificări, mai ales de ordin stilistic, uneori importante, în urma criticilor ce-i fuseseră aduse, dar şi a evoluţiei propriului gust estetic. Eforturile scriitorului au mers spre concentare şi simplificare, prin suprimarea unor pasaje descriptive prea lungi sau a unor tirade de un retorism exagerat, spre intensificarea impresiei de viaţă prin sporirea elementului oralităţii, schimbarea timpurilor verbale ş. a.

Cele opt titluri din sumar ilustrează câteva direcţii principale din proza lui **D.**, sub aspectul tematicii şi al scriiturii, şi reprezintă, cu unele excepţii, reuşite artistice. Volumul se deschide cu nuvela titulară *Hagi Tudose*, considerată de unanimitatea criticilor capodopera prozei delavranciene şi una dintre cele mai izbutite din literatura română. Ea se detaşează nu numai sub aspect valoric, ci şi prin originalitatea tematicii şi a tratării. Este o nuvelă portret, în care tot interesul se îndreaptă spre un singur personaj. Acesta este dominat de o unică pasiune, arghirofilia. De fapt, nuvela se constituie în principal într-o monografie a acestei pasiuni. **D.** a cunoscut reprezentări ale zgârceniei în opere celebre ale literaturii universale, de la *Aulularia* lui Plaut la *Negustătorul din Veneţia* al lui Shakespeare şi de la *Avarul* lui Molière la *Eugénie Grandet* a lui Balzac. Nu este primul care abordează tema nici în literatura română. Dar punctul de pornire al operei se află în realitatea familiară scriitorului. Personajul e plasat în mahalaua copilăriei lui **D.** şi pare să fi avut un prototip real. Mai mult decât în alte scrieri, autorul este preocupat de rigoarea compoziţiei. Materialul fabulativ este grupat în şase capitole. Cel dintâi ne prezintă cu mijloacele oralităţii, obişnuite de la Creangă şi Slavici, cadrul acţiunii. E vorba de mahalaua în care trăieşte Hagiul, având în centru biserica „Sfânta Troiţă" şi ca reprezentanţi câţiva bătrâni pitoreşti prin vestimentaţie, limbaj şi modul de manifestare a mentalităţii senilului ce exaltă trecutul. Din grup se evidenţiază două personaje: ctitorul bisericii, care tălmăceşte cu vervă şfichiuitoare tâlcul icoanelor, şi Hagiul, care se face nevăzut când se vorbeşte despre bogaţii nemilostivi ce se duc „în focul Gheenii". Odată plecat, Hagiul devine centrul atenţiei. Luându-şi vorba din gură, bătrânii îi zugrăvesc portretul de avar perfect, povestind cum se hrăneşte gratuit, „mişunând prin cârciumi şi băcănii" şi gustând sub pretext că vrea să cumpere, cum „bea peliniţă" în loc de tutun şi „tuşeşte să-şi dea sufletul", cum nu şi-a mai cumpărat haine din tinereţe şi „de zece ani taie din turul pantalonilor ca să-i cârpească pe unde se cosesc". Abandonând celelalte personaje, scriitorul îl urmăreşte pe Hagiu în atitudinea faţă de cerinţele elementare ale existenţei şi faţă de datinile respectate cu strictreţe în mediul său, pe care Leana, nepoata pripăşită pe lângă casă, i le aminteşte insistent şi interesat: tăiatul porcului de Ignat, sau al mielului de Paşti, vopsitul ouălor etc. Hagiul îşi impune un ascetism implacabil şi i-l impune şi nepoatei, cu argumente ipocrite şi absurde: „Îmi face rău, nepoată, s-aud guiţând... Îmi face rău... c-aşa sunt eu... milos". Autorul evocă apoi câteva momente semnificative din trecutul personajului. De copil, Tudose era agonisitor, punând deoparte banul pentru „simiţi". Intrat calfă, are deja gata o teorie pentru justificarea patimii sale: „Da, vânturaţi banii în mâni şi veţi simţi ce răcoare ţin când vă e cald şi ce cald când vă e frig. E destul să te gândeşti ce poţi face cu banii, ca să guşti bucuria lucrului pe care nu l-ai cumpărat. Ai simţit bucuria?... De ce să-l mai cumperi?..." Ajuns tovarăş cu stăpânul, îmbătrâneşte prematur „de frică şi de griji" şi respinge hotărât ideea căsătoriei, pentru că „femeia, copiii, cer demâncare, veşminte, învăţătură". Un capitol întreg este consacrat

Scanned with OKEN Scanner

primei zile când hagiul ajunge singurul stăpân al prăvăliei aducătoare de bani. Aceasta devine obiectul celor mai duioase sentimente şi îngrijiri: „Prăvălia?... era copilaşul rumen şi frumos. El? părintele fericit că are pe cine mângâia...". Împreună cu personajul, cititorul pătrunde în decorul sumbru al odăii mizere a Hagiului, reconstituit cu minuţia caracteristică realiştilor şi naturaliştilor, chiar dacă nu cu obiectivitatea acestora, fiindcă în descriere se strecoară şi o impresie subiectivă: „Odaie tristă, întunecoasă, un mormânt pe ai cărui ochi de geam, ca un sfert de hârtie, ţ-ar fi frică să priveşti, de frică să nu vezi morţii odihnindu-se cu feţele în sus". Aici eroul se lasă pradă unui adevărat delir al posesiunii, redat în propoziţii scurte, punctate de exclamaţii, într-un ritm sacadat şi imagini hiperbolice, sugerând patologicul: „Hagiul se rostogoleşte în pat. Prea e fericit. Nu poate dormi. Râde şi oftează. E deştept şi visează. Ce vis! de nu s-ar sfârşi! Dacă, aici, în zăduf şi întuneric, ar sta în picioare, şi banii ar creşte, ca o revărsare de apă, de la tălpi în sus până peste creştetul capului... Oh! ce fericit ar fi Hagiul!... Moartea să aibă coasă de aur, el şi-ar înfige amândouă mânele în tăişul ei!". Fericirea Hagiului este umbrită numai de spaima, tot atât de mare, de a nu fi prădat, ceea ce-l împinge să caute protecţia divină: sacrifică puţin untdelemn diluat cu apă pentru candelă şi merge chiar în pelerinaj, de unde se întoarece „hagiu" şi se alege şi cu profit din vânzarea „lemnului sfânt". Proporţiile patimii devoratoare a personajului sunt reliefate într-o tonalitate tragicomică în ultima parte a nuvelei. Trecut de optzeci de ani, după o viaţă de „chinuri fericite", corpul refuză să mai asculte de voinţa Hagiului, covârşit de slăbiciunile vârstei şi de boală. Cu preţul unor mari sfâşieri şi lupte, e nevoit să cumpere câteva lemne, fiindcă e pe punctul de a îngheţa, şi să ceară o ciorbă de găină. Dar nu se poate bucura de ele. Patima banului e mai puternică şi Hagiul, delirând, simte că ciorba are miros de aur şi că „gustase din carnea copiilor lui". Plângând în hohote, îi cere Leanei să restituie cenuşa, cărbunii şi resturile păsării şi să recupereze măcar jumătate din bani. În noaptea geroasă, Hagiul moare îngropat în aur. Nuvela se încheie rotund, cu prezentarea convoiului de înmormântare fastuos şi costisitor, intrând în curtea bisericii „Sfânta Troiţă" şi comentariile aceloraşi bătrâni, în frunte cu ctitorul. Relativ săracă în substanţă epică, nuvela nu este atât povestea unei vieţi, cât descrierea unei psihologii monomane. La personajul său, scriitorul reliefează o trăsătură general-umană, avariţia, ceea ce-l apropie de clasicism. Pe de altă parte, îngroşarea liniilor, exagerarea în caracterizarea personajului şi uneori în stil aduc în nuvelă elemente romantice, frecvente în proza delavranciană. În acest sens, Călinescu afirma: „Viţiul Hagiului e desfăcut cu totul de individualitate, redus la o caricatură simbolică şi, aşa cum Setilă şi Flămânzilă sunt întruparea unor goale funcţii, Tudose reprezintă, mitologic, setea de agonisire". În sfârşit, alte aspecte ale nuvelei au făcut posibilă lectura ei din perspectivă exclusiv realistă, aşa cum întâlnim la Tudor Vianu. În 1912, **D.** realizează o operă dramatică omonimă, *Hagi Tudose*. Comedie în IV acte, care, reprezentată la Teatrul Naţional, n-a avut succes. Spre deosebire de nuvelă, ea a fost caracterizată ca „o comedie de inspiraţie realistă, în care observarea mediului social covârşeşte aspectul cazuistic al avariţiei" (V. Mândra). Un profil distinct are nuvela *Irinel*, povestea iubirii adolescentine ratate din cauza timidităţii paralizante a eroului (şi ea dramatizată ulterior). Naraţiunea îmbracă aici forma monologului interior. Remarcabilă este acuitatea observaţiei psihologice ca şi atmosfera de melancolie, cu uşoare note de umor înduioşat, rezultate din distanţa luată pe alocuri de eroul ce-şi rememorează evenimentele. Alternarea planurilor trecut-prezent, vis-realitate, are contururile estompate. Peste întreaga nuvelă pluteşte o aură de poezie. Tema primei iubiri fusese tratată anterior în *Bursierul*, cu note autobiografice mai pronunţate, cu stări sufleteşti desenate violent, cu sfârşit mai dramatic. Aici iubita, puternic idealizată de imaginaţia aprinsă a adolescentului, ce-i atribuie trăsăturile „serafului blond" eminescian, se dovedeşte a fi „o femeie de cinci lei". Descoperirea adevărului e catastrofală. Dar timpul vindecă rana adâncă a decepţiei. În această nuvelă, tema iubirii se împleteşte cu cea a înstrăinării de paradisul copilăriei, de căldura cuibului familial şi de mahalaua patriarhală, prin claustrarea în internatul liceului. Tratarea se realizează într-o manieră mai mult lirică, creându-se un contrast violent între poetizarea copilăriei şi elogiul libertăţii, pe de o parte, şi

Scanned with OKEN Scanner

tabloul întunecat al şcolii şi imaginea grotescă a profesorilor, creionate prin notaţii naturaliste, cu influenţe pamfletare, pe de altă parte. Tema şcolii revine în *Domnul Vucea*, nuvelă având în centru figura dascălului fără ştiinţă pedagogică, fără vocaţie şi fără inimă, care-şi torturează elevii şi-i transformă în slugi. Pornind de la o experienţă personală, **D.** prezintă aici o imagine total negativă a şcolii, ca lăcaş al ignoranţei şi schilodirii sufleteşti. Realitatea este mărită până la caricatural, fiind privită prin ochii copilului ce vine, plin de iluzii, dar şi de spaimă, din mahalaua copilăriei la „Şcoala Domnească". „Domnul", portretizat cu minuţie, i se dezvăluie ca un monstru de cruzime, practicând un învăţământ bazat pe sistemul monitorial, total ineficient şi corupt. Incapabil de obiectivarea specifică realismului pe care-l admira, **D.** formulează direct esenţa experienţei eroului său: „Ce vise măreţe îmi sfărâmase, mie, şcoala domnească! În loc de palatele închipuite, când mă plimbam cu Grivei şi cu pisica în sân, găsisem nişte clase mici, murdare, cu tencuiala jupuită. În loc de un profesor învăţat şi blând, căzusem în ghiara unui bătrân copilăros şi rău". Alături de figura Domnului Vucea, devenit simbol al dascălului rău, nuvela se susţine şi prin dezvăluirea psihologiei copilului, una din preocupările constante ale prozatorului, reflectată şi în alte scrieri ale acestui volum. În *Sorcova*, lumea copilăriei în mahalaua natală apare într-o viziune sumbră. Autorul redă cu revoltă şi compasiune suferinţa nedreaptă a copilului, a cărui mamă se stinge de boală şi sărăcie. În schimb, *De azi şi de demult* este axată mai ales pe retrăirea farmecului copilăriei, sporit cu ocazia sărbătorilor de iarnă. Atmosfera ne trimite la *Amintirile* lui Creangă, prin viziunea asupra psihologiei infantile, prin elementele umoristice şi abundenţa dialogului. *Văduvele*, relatând învrăjbirea a două vecine şi prietene, Iana şi Ghira, este o idilă în genul lui Slavici, a cărei acţiune este plasată în aceeaşi mahala bucureşteană. În sfârşit, *Înainte de alegeri* prezintă satiric şi caricatural pe politicienii unui târguşor de provincie, amintind *O scrisoare pierdută* a lui Caragiale. Aşa cum a fost alcătuit, volumul *Hagi-Tudose* dă măsura şi relevă specificul talentului de prozator al lui **D.**, caracterizat prin spirit de observaţie şi mai ales prin forţa de evocare, îndeosebi în ordine psihologică, prin lirism şi tendinţe moralizatoare. Stilul are plasticitate şi culoare în descriere, expresivitate în dialog şi un anume retorism. Rezultat al întâlnirii dintre un temperament romantic şi tendinţele realiste şi naturaliste dominante în epocă, proza lui **D.** reprezintă, cum arăta Tudor Vianu, unul din momentele cele mai însemnate ale „realismului artistic şi liric" românesc de la sfârşitul sec. al XIX-lea şi începutul sec. XX.

EDIŢII: *Hagi-Tudose*. Tipuri şi moravuri, Bucureşti, 1903 (retipărită de trei ori, f.a); *Hagi-Tudose*. Comedie în IV acte, Bucureşti, 1913; *Opere*, I, *Proza*, ed. îngrijită, pref. şi bibliogr. de Aurel Martin, Bucureşti, 1954; *Scrieri alese*, I, *Proza*, studiu introd. de Al. Săndulescu, ed. îngrijită de El. Beram, Bucureşti, 1958; *Opere*, I-II, ed. îngrijită, studiu introd., note şi variante, glosar şi bibliogr. de Emilia St. Milicescu, Bucureşti, 1965; *Nuvele*, Bucureşti, 1986; *Opere alese*, I, ed. îngrijită, studiu introd., tabel cronologic, note, comentarii şi glosar de Emilia St. Milicescu, Chişinău, 1994.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, 1970; Emilia St. Milicescu, *Delavrancea*, 1975; C. Cubleşan, *Opera literară a lui Delavrancea*, 1982; M. Anghelescu, *Scriitori şi curente*, 1982.

S. I.

HAINA DE CÂNEPĂ — Volum de versuri de Mariana Bojan. A apărut la Editura Dacia din Cluj, în 1983. Este a treia carte a poetei, după *Elegie pentru ultimul crâng* (1976) şi *Judecătorul de păpuşi* (1980).

Cu acest volum, **M. B.** rămâne ataşată universului „minor", lumii fragile şi ameninţate de civilizaţia modernă, a fiinţelor mici şi umile, aşezate sub emblema zeului Pan, pe care o evocă într-o expresie fantezist-livrescă, cu note de umor şi fină ironie dar şi cu un anume patos elegiac ce angajează condiţia poetului marginalizat, indicând, mai mult decât înainte o stare de criză. Dacă mai poate afirma, cu un fel de orgoliu melancolic, că „descind(e) din clanul lui Pan", o face întrucât versurile de acum prelungesc sentimentul adeziunii la o imagine arcadiană a cosmosului, patronată, la modul ideal, de zeitatea invocată. Nu mai avem de-a face însă aici cu acel Pan surprins cândva citind, pe care „bătrâneţea-l încântă", ci cu o făptură marginalizată, privită cu sentimente amestecate: iubirea, compasiunea, duioşia se întâlnesc cu ironia blândă; zeul e „ursuz,

Scanned with OKEN Scanner

încâlcit, maniac", dar şi „bătrân precum aurul" şi „incandescent în faţa naşterii", – „rău la vorbă, nevrotic, poluat", dat „cu var o dată pe an" de către „oamenii de bine dar refuzând să audă sunetul morţii" *(Pan în grădina mea)*. O parafrază la *Pan*-ul blagian, cu care se deschide cartea *(Să fie primăvară)* reia cunoscuta întrebare finală a poemului, însă cu o nuanţă diferită a îndoielii, anotimpul presimţit fiind abia o consolare a „disperării" universale: „Zac la soare ca un prost/ în poarta inocenţei sale/ şi-mi număr degetele/ pentru a nu adăuga/ nici o nelinişte/ naturii./ Ca un ocnaş bătrân/ îmi ţin capul/ deasupra măruntaielor lumii/ îi contemplu disperarea cu mâinile/ şi mă liniştesc/ când dă colţ verde sărmanul". Este ipostaza pe care şi-o asumă, de fapt, şi subiectul liric. Dacă zeul avea „un ochi în cosmos / unul pe micul ecran", poetul se arată, în confesiunile sale, nu mai puţin împărţit între un orizont al primarei inocenţe a fiinţei şi „filmul continuu al Apocalipsei/ ecranul mizeriei universale"; tocmai tensiunea generată de această proiectare a imnului închinat purităţii originare pe un orizont al realului dizarmonic conferă poeziei forţă şi autenticitate. Este o poezie puternic colorată afectiv, reabilitând „speciile nevoiaşe ale iubirii", abia îngăduite în „civilizaţiile auguste". În numele celor dintâi, se afirmă o apartenenţă ce obligă la respingerea oricărui compromis etic: „lumea începe să semene / cu un naufragiu de miei/ pentru că mâinile noastre/ sunt asemenea inimii buimace şi sfinte:/ glodul şi smirna le defrişează sălbatic./ Nici o nelegiuire/ nu preface mâinile noastre în târfe./ Ele sunt eterne ştergare/ răstignite în cuie de umbră" *(Cuie de umbră)*. Situându-se printre cei ce „poartă haina de cânepă a penitenţei", poeta nu conteneşte să proclame, ca pe o necesară „infirmitate", o puritate sufletească de „diamant răbdător", de „mic semn umilit/ în religia mării", rostindu-şi cu sfială discursul liric, ca şi cum s-ar teme până şi de macularea prin cuvânt: „Încărcată de muguri mă strecor/ printre bătăile negre ale cuvintelor/ cu încetineala celor curaţi" *(Am surpat primăvara)*. Câteva poeme programatice afirmă, chiar şi sub masca ezitării şi a modestiei, încrederea în sensul verbului său, văzând în el o mărturie a solidarităţii cu obiectele şi fiinţele noului paradis în destrămare: „Lucrurile au murit/ cu o ureche mică în dreptul inimii/ lăsându-mă martor/ pentru Eternitate". Cunoscându-şi exact natura lirismului, – fragil, delicat, sugerând un fel de candoare copilărească rănită -, poeta scrie: „Cred că ar trebui să mă luaţi în seamă/ Nu ca pe o puşcă mitralieră/ ci ca pe un tremur sensibil/ Al umbrei". Majoritatea poemelor, construite în linii subţiri şi fine tuşe de culoare şi nuanţe muzicale, evită orice stridenţă retorică, în favaoarea confesiunii discret-elegiace pe tema vulnerabilităţii făpturii, într-un univers la scară redusă. E refăcută, oarecum, aici ipostaza Micului Prinţ al lui Saint-Exupéry, construindu-se o miniaturală planetă, capabilă să mai trăiască în regimul inocenţei infantile şi al unei afecţiuni franciscane pentru toate lucrurile: „Sunt prinsă. Văd lumea şi ţarina/ din ţarcul inimii / săracul de mine", „Dacă nu mă iubiţi / eu nu sunt de faţă. / Singură, cu cu cei patru ochi ai mei/ înspăimântaţi/ intru cuminte şi surdă în parcul chimerelor". „Penitenţa" poetei în modesta simpla „haină de cânepă" a simplei poezii este de a „îndura" şi „aştepta" întru puritate, chiar „învinsă de ruşine şi ciudă": „Să trăim aşteptând moartea / unei clipe urâte".Este de reţinut şi tonalitatea ironică şi ludică a unor versuri (existentă şi în cărţile precedente), – un amestec de tandareţe şi persiflare, de familiar şi preţios, de banalitate şi insolit. Un exemplu poate fi *Întoarcerea câinelui Ben*: „Ben, băiatule, / dacă astrele se vor răci/ noi doi n-o să mai fim buni de nimic. / Nu eşti tu omul migraţiilor lente/ nici eu nu mă omor/ după soarele din bazar. / Hai să zburăm puţin/ pe deasupra Casei de Cultură / să plutim cu o vagă tristeţe/ atât cât să le dăm de furcă trimalchionilor/ să le stăm în gât"... Şarja primează, în schimb, în poezia *Abstract*: „Dumneata eşti o persoană abstractă./ Pentru noi, în afară de castraveţi, / totul este abstract". Alteori însă, tonul devine aproape sarcastic, mărturisind atingerea unei limite tensionale: „greaţa" se cuibăreşte atunci în carcasa fiinţei, peisajul e populat de „bălării şi ruine", apare sentimentul inutilităţii şi al absurdului, tradus însă cu o uşoară detaşare umoristică: „Mereu alături cu tine însuţi/ Înspăimântat de mâna vreunui cuceritor/ Travestit în grădinar/ Rostul tău seamănă cu un cui/ Bătut într-un calup de brânză". Acest aliaj de graţie inocentă şi distanţare ironică, de confesiune elegiacă şi înscenare caricaturală face farmecul cărţii, aproxi-

mându-i timbrul particular, într-o familie din care fac parte poeți precum Emil Brumaru sau Leonid Dimov. Cu acesta din urmă poeta se înrudește îndeosebi prin cele două poeme din *Phantasticon*-ul final. Dincolo de unele note comune, ținând de atmosfera ludic-carnavalescă și vag onirică, aceste versuri se disting totuși printr-un accentuat gust pentru miniatural și mimarea unei gesticulații patetice, de o prospețime copilărească: „Eu sunt macul/ Cel plin de șoapte. Cum să fi murit?// Ca o cățea cu țâțele prea grele/ Zac pe-un morman de-nchipuiri rebele/ Frumoasă și statornică, vitează./ N-am să mă mișc în veci. Voi sta de pază// La gura florilor printre vocale/ Unde-mpărați nu-mpărătesc nicicând, / Iubind acele-ntruchipări ovale/ Ce se sădesc cu mâna în pământ".

EDIȚII: *Haina de cânepă*, Cluj-Napoca, 1983.

REFERINȚE CRITICE: V. Felea, în „Tribuna", nr. 1, 1984; Al. Cistelecan, în „Familia", nr.11, 1984; M. Papahagi, *Cumpănă și semn*, 1990; L. Ulici, *Literatura română contemporană*, 1995; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

HANIBAL — Volum de poezii de Eugen Jebeleanu, apărut la București, Editura Cartea Românească, 1972. Coperta și ilustrațiile de Tudor Jebeleanu. Distins, în același an, cu Premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor.

Volumul reprezintă încununarea întregii creații a lui **E. J.**; despre el scriu, practic, cele mai importante nume din critica literară românească a momentului și *Hanibal* rămâne, până astăzi, un titlu de referință al liricii postbelice. Ceea ce pare să fi asigurat succesul cărții, înainte de toate, este noua viziune propusă asupra poeziei civice (un substrat polemic față de literatura angajată oficială fiind ușor perceptibil), înțeleasă în primul rând ca o lepădare de prejudecăți: „Această masivă carte – consemna Al. Paleologu – are valoare de comandament moral. Ea nu contrazice, ci pur și simplu anulează toate prejudecățile estetizante despre incongruența poeziei cu etica civică. Și, mai ales, a elegiei cu viața cetății". O altă componentă polemică a cărții – în strânsă legătură cu precedenta – este identificată de exegeză în filonul său romantic, care face din *Hanibal* fie „o variantă modernă a lirismului de vocație socială" (Gh. Grigurcu), fie „o carte-sinteză nutrită de obsesia morții și de aspirația – romantică în esență – către plenitudine. O carte care afirmă negând, ca întreaga creație a poetului" (T. Cristea). Acestui „neoromantism", ce-și exhibează ironic propriile mijloace, i se pot subsuma atât ideea centrală a volumului (identificată de T. Cristea drept „încrederea în forța recuperatoare a artei, în capacitatea cuvântului de a reîntrupa spiritul și în cea a suferinței de a transforma absența în prezență"), cât și principalele nivele de configurare a mesajului poetic: imaginarul liric (unde o erotică a tandreții potențează pateticul suferinței, iar imaginile inocenței se află în violentă antiteză cu acelea ale grotescului și infernalului), tematica, stilul (elocvent pentru ceea ce face inconfundabil timbrul vocii lui **J.** în poezia românească: alchimia subtilă, combinând severitatea lapidară, epigramatică a versului cu rostirea înalt-subiectivă a unei experiențe absolut unice a eului liric). Pornind de la acest din urmă nivel, Șt. Aug. Doinaș, unul dintre cei mai subtili comentatori ai volumului, va teoretiza existența unei formule lirice specifice autorului lui *Hanibal*: „lirismul parabolic" (caracteristic nu doar ciclului de *Parabole civile*, ci întregului volum), ca „modalitate poetică în care lirismul emblematic, parabola propriu-zisă, simbolul, alegoria și expresia gramatic-lapidară se împletesc și își cedează locul. /.../ Lirismul parabolic tipic, acela care utilizează evenimentul istoric sub forma unei situații fabulistice, la capătul căreia sensul se desprinde ca un fruct pârguit de soarele poetic, divulgă așadar prin sugestie morală o viziune, o concepție, un crez umanist asupra Istoriei. /.../ poetul alcătuiește mici tablouri expresive, pune față în față polarități și contradicții, lăsându-le să-și afirme tensiunea interioară", cititorului rămânându-i să degajeze sensul poetic și să descopere – ca revelație finală a experienței de lectură – că acesta e convergent sensului Istoriei, în discuție. Violente (ca în des-citata poezie a *Centaurilor*) sau amar-ludice („Troznetul puștilor e un joc de copii/ se trage pe alte continente și nici nu-l auzi./ Cei care cad încap cu toții/ în sicriele câtorva coloane de ziar, / în câteva fotografii./ Totul e să nu cadă Cea mare/ și în nici un caz n-o să cadă aici/ Cele mai fericite inimi sunt cele insulare/ apărate de nepăsări mari și de

Scanned with OKEN Scanner

griji cât mai mici.", *Insula*), parabolele lirice ale lui **J.** sunt poezii incomode, nu numai prin sensul revelat, ci şi prin aliajul (rezistent la analiză) între „energii/le/ nestăvilite şi simplitatea ultrarafinată, care le încremeneşte într-un sigiliu de preţ" (D. Dimitriu). Toate acestea se află reunite în poemul care dă titlul volumului, parabolă civilă despre sensul tiranului în Istorie (receptată, la apariţia volumului, ca un atac la adresa Dictatorului). Desfăşurării de forţă a elefanţilor lui Hanibal, desfăşurării de „superbă trufie" a eroului însuşi, **J.** le opune sensul benefic al Istoriei, „aserţiunea, utopică poate, că Forţa brută expansionistă nu poate să triumfe în faţa Spiritului ce mobilizează rezistenţa patriotică" (Şt. Aug. Doinaş). Specifică expresiei lapidare a poetului este „răsucirea" finală a textului, unde sentinţa din versul ultim anulează, prin greutatea ei de sens, întreaga construcţie hiperbolică anterioară: „Si n-au învins", versul din urmă al poemului *Hanibal*, este totodată versul-cheie al volumului întreg, rostit de vocea unui eu liric învingător – deşi singur – la capătul călătoriei sale prin cercurile infernului (pierderea femeii iubite, ca şi absurdul realului nefiind decât măştile aceleiaşi, oarbe, dezlănţuiri de forţe, căreia **J.** îi opune puterea salvatoare a Logosului). *Hanibal* mai încununează creaţia poetică a autorului său şi prin aceea că reuneşte, în cele două cicluri ale sale (*Râul pe obraz* şi *Parabole civile*), cele două filoane ale întregii opere: cel *erotic* (anticipat de *Elegia pentru floarea secerată*) şi cel *angajat-civic* (amplu ilustrat în *Surâsul Hiroshimei*, ca şi în creaţia perioadei de tinereţe). Comun acestor două arii tematice – şi constituindu-se într-un ax de unitate al cărţii – este motivul orfic; la fel cum, în *Râul pe obraz*, experienţa lirică este una „de exorcizare a morţii şi de salvare, prin creaţie, a iubirii pierdute" (E. Simion), în *Parabolele civile* verbul poetic revelează, la capătul unei călătorii prin haos, violenţă şi moarte, sensul (benefic, al) Istoriei. În ambele cicluri, ideea morală se vede ridicată deasupra absurdului morţii; de la un ciclu la celălalt, „iubita dispărută devine zeitate protectoare a unei ordini morale stricte, contopindu-se cu idealurile etice ale celui părăsit" (Ana Blandiana), după cum afirmă această *ars poetica*: „Cred în tot ce-i legat de tine/ şi-atâtea sunt, doar orbii nu văd, / /.../ Absurdu-l văd, însă nu cred în el./ Nu tot ce nu se vede e fantasmă// /.../ Cred în puterea/ a ceea ce să zboare a-nvăţat./ Nu cred în resemnare şi-n pustiu..." (*Da şi nu*). Într-un atare parcurs liric, însăşi angajarea poetului este consecinţa experienţei iubirii pierdute, „combustia pasiunii alimentează energia atitudinii" (D. Cristea). Orfeu modern, poetul îşi construieşte o mască dublă, cu feţe complementare: el este atât cel care a trăit infernul („Nu vreau să scriu de moarte, însă/ de câteva ori i-am văzut/ atât de aproape faţa plânsă/ încât de-atunci condeiul mi-este ud", *Incidenţe*; „Eu trec prin noaptea ce pe veci îmi fură/ vestmântul meu de naiuri străvezii/ şi tai nelegiuitul întuneric/ cu sânul astrului meu...", *Orfeu*), cât şi scribul venit ulterior să mărturisească despre această experienţă-limită („Iată cum mă apropiu/ de ceea ce tuturor li-este groază/ fără să tremur de nimic/ ca o rază care surâde./ Am cunoscut aproape tot ceea ce/ neputinţa noastră poate cunoaşte", *Iată cum*). Poeziile din *Hanibal* sunt rostite „la capătul" traseului orfic, de un „scrib angajat, al cărui stilet are un patetic vârf de văpaie" (Şt. Aug. Doinaş). Memorabile rămân nu numai construcţiile metaforice menite a exprima indicibilul unui atare parcurs, ci şi eroismul eului, întors din infern ca să (ne) vestească sensul lumii: „Cu noaptea în mine şoptesc bună ziua" (*Tors*). El numeşte însăşi atitudinea care făcea posibil versul ultim, sentinţa-ironică a poemului *Hanibal*: „şi n-au învins".

EDIŢII: Selecţii din poeziile cuprinse în acest volum sunt antologate în următoarele ediţii de autor: *Scrieri*, vol. II (*Hanibal*), Bucureşti, 1974 (ed. princeps este datată aici 1973); *Harfa şi minotaurul*, Bucureşti, 1977; *Poezii*, Bucureşti, 1989. Poeziile *Râul pe obraz*, *Mână spartă*, *Da şi nu*, *Strâns*, *Mai aproape*, *Fără oprire*, *Schimbarea crucii*, *Orfeu*, *Aştept*, *Convertiri*, *Privighetorile*, *A doua ediţie specială*, *Înainte*, *Hanibal* sunt antologate în Eugen Jebeleanu, *Poezii*, antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii de Tudor Cristea, Bucureşti, 1990.

TRADUCERI: selecţii din poeziile cuprinse în *Hanibal* sunt antologate în volumele de traduceri din opera autorului: *The Lion's Den* (traducere în limba engleză de A. Brezianu), Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979; *Hanibal* (ediţie bilingvă româno-suedeză, traducere în limba suedeză de Jon Milos), Bucureşti, Ed. Minerva; *Dem Leben geborgt* (traducere în limba germană de Franz Hodjak); *Hannibal* (ediţie bilingvă româno-franceză, traducere în limba franceză de Irina Mavrodin), Bucureşti, Ed. Minerva, 1985.

REFERINŢE CRITICE: L. Ulici, *E. Jebeleanu – Hanibal*, în „Contemporanul", nr. 49, 1972, p.3; Al. Paleologu,

Scanned with OKEN Scanner

Simțul practic, 1974; Ana Blandiana, *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, 1976; D. Cristea, *Arcadia imaginară*, 1977; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ed. II, 1977; D. Dimitriu, *Ares și Eros*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; M. Zaciu (coord.), *Scriitori români*, 1978; Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, 1979; *** *E. Jebeleanu interpretat de...*, antologie, prefață, notă asupra ediției și bibliografie de L. Raicu, tabel cronologic de Cornel Simionescu, 1979; M. Zaciu, *Cu cărțile pe masă*, 1981; Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, 1983; T. Cristea, *Prefață* la ed. cit., 1990; Șt. Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, 1992.

I. B

HANU ANCUȚEI — Volum de povestiri de Mihail Sadoveanu. Ediția princeps a apărut în 1928, la București, la Ed. Cartea Românească. În notele la volumul 8 al ediției de *Opere* (v. infra), Profira Sadoveanu, fiica scriitorului, dă următoarea versiune asupra genezei textului: unele elemente ale poveștilor pornesc de la fapte reale (Hanu Ancuței ar fi existat cu adevărat și autorul a vizitat ruinele acestuia, undeva – spre Roman, dincolo de Timișești, povestirea *Iapa lui Vodă* reia o anecdotă auzită de la un prieten, iar *Balaurul* pornește de la experiența efectivă a unei tornade...). Cu excepția *Celeilalte Ancuțe*, toate povestirile au fost publicate, pe măsură ce au fost scrise, în presa literară a vremii: *Iapa lui Vodă*, în „Adevărul literar și artistic", nr. 53/1921 (sub titlul *Povești de la Hanu Ancuței*); *Fântâna dintre plopi*, în „Viața Românească", nr. 11/1922, și apoi, la intervale neregulate, în aceeași revistă, *Balaurul* (nr. 10/1924), *Haralambie* (nr.1/1924), *Județ al sărmanilor* (nr. 11-12/1924), *Negustor lipscan* (nr. 1/1926), *Orb sărac* (nr. 1/1927), *Istorisirea Zahariei Fântânaru* (nr.10-12/1927).

Conceput ca un ciclu de nouă povestiri, *Hanu Ancuței* concentrează în cel mai înalt grad – alături, poate, doar de *Baltagul*, *Frații Jderi*, *Creanga de aur* sau *Țara de dincolo de negură* – particularitățile tematice și scripturale ale operei sadoveniene. Intriga are previzibilitatea și ritmul unui ceremonial: într-o seară, la Hanul Ancuței, drumeții se îndeamnă la povestit, bucurându-se de deliciile mâncării, ale vinului și ale rostirii. Ceea ce se povestește (într-o competiție ad-hoc, bine regizată de autor, unde cea mai minunată istorisire rămâne mereu nespusă), anecdotica propriu-zisă a narațiunilor gravitează (cu un ironic apel la complicitatea lectorului) între real și miraculos, între verosimil (arătarea diabolică a balaurului, spre pildă) și incredibil (descrierea țărilor europene, în *Negustor lipscan*), între surâsul nostalgiei idealizante, paseiste, și lacrima revoltei, înăbușite, împotriva destinului tragic. Totdeauna, „invenția își are pretextul și sursa în istorie, dar este subordonată ceremonialului povestirii. Între eveniment și cititor se strecoară cu abilitate naratorul. Povestirea sadoveniană este puternic mediatizată. Evenimentul nu are autonomie temporală, nu este autosuficient și capabil să își alimenteze singur mișcarea, fiindcă dinamica sa este îngrădită de statutul special ce se acordă în text protocolului prezentării" (M. Spiridon). Sub aspectul morfologiei narative, povestirile apelează la scheme consacrate, ușor recognoscibile: 1. în drum spre scaunul domnesc, unde vrea să își caute dreptatea, comisul Ioniță întâlnește un boier necunoscut căruia îi mărturisește necazurile, dar și planurile sale, pentru ca – ajuns la domnie – să descopere în necunoscutul acela pe însuși vodă, care îi face dreptate (*Iapa lui Vodă*); 2. călugărul Harambie ispășește păcatele unui tată-haiduc, a cărui istorie o spune drumeților de la han – și ea ilustrează motivul arhaic al fraților dușmani (*Haralambie*); 3. cucoana Irinuța („un demon", precum majoritatea personajelor feminine, diabolice, tentatoare, ale ciclului) îi vine de hac soțului său, boierul Nastasă Bolomir, cu ajutorul unui zodier, al „celeilalte Ancuțe" (adevărat „ajutor năzdrăvan" al eroilor povestirilor) și al unei tornade, plecând apoi, liberă, să își trăiască dragostea (*Balaurul*); 4. căpitanul de mazâli Neculai Isac se lasă ispitit de erosul tulbure, reprezentat de țiganca Marga, e atras într-o cursă de ceilalți țigani și iese din luptă însemnat pe viață: el pierde un ochi, iar Marga e aruncată în fântână, ca pedeapsă pentru a fi ascultat de glasul iubirii iar nu de legea neamului său (*Fântâna dintre plopi*); 5. meșterul Ienache, coropcarul, o evocă pe cealaltă Ancuță, spunând povestea iubirii dintre răzășul Todiriță Catană și duduca Varvara, sora vornicului Bobeică, în împlinirea căreia (după învingerea tradiționalelor piedici) un rol important avusese hangița dintâi (*Cealaltă Ancuță*); 6. ciobanul Costandin Moțoc povestește istoria unui țăran trădat de soție, chinuit pe nedrept de boier, și care se

Scanned with OKEN Scanner

alătură hoțului Vasile cel Mare spre a-și face dreptate (*Județ al sărmanilor*); 7. întors de la Lipsca, jupân Demian, negustorul, povestește despre drumuri, târguri apusene, ca și despre minunățiile civilizației moderne (descrierea trenului e o pagină antologică de ironie sadoveniană), prilej de a construi apoi înțelepte comparații cu starea Moldovei și de a confrunta, în subsidiar, două lumi – se sugerează – noncomunicante (*Negustor lipscan*); 8. orbul sărac le cântă drumeților balada Mioriței, istorisindu-le apoi inițierea sa în tagma orbilor, minunea Sfintei Paraschiva și o legendă a sfârșitului domniei lui Duca vodă cel vândut diavolului (*Orb sărac* este, sub aspectul anecdoticii, povestirea cea mai eteroclită a ciclului); 9. în sfârșit, *Istorisirea Zahariei Fântânaru* este nu numai povestirea construirii unei fântâni ci și – într-o congruență simbolică – a „victoriei iubirii imposibile", dintre fiica unui boier și un răzăș din partea locului. Ciclul se încheie, astfel, reunind, ca într-o construcție muzicală, temele care au subîntins întreaga desfășurare narativă: triumful (iată, de nestăvilit) al vieții (al iubirii, al dreptății), amânarea celei mai minunate povești și nostalgia fundamentală (a personajelor, a Hanului, a lumii evocate, dar și a vocii narative) care cufundă în final Hanul în noapte, iar realitatea lui tot mai inefabilă – în vis... Așa cum o arată lista referințelor critice, *Hanu Ancuței* este unul dintre cele mai analizate texte nu doar ale operei sadoveniene, ci ale ansamblului literaturii române a secolului XX. În esență, judecata de valoare rămâne însă neschimbată, de la aceea cu care Perpessicius întâmpinase prima ediție a cărții: „*Hanu Ancuței* este mai mult decât o însăilare de basme, este un tot organic, o atmosferă /.../ de feerie autentică epică, zonă fermecată în care cuvântul trăiește și deșteaptă ecouri de dincolo de învelișul lui de sonuri, în care oamenii se mișcă, făptuiesc și cuvântă într-un ritm ireal, mai mult proiectați, lipsiți de precizia tuturor dimensiunilor, nedespărțiți de placenta de vis ce-i generează și le amplifică misterul". Mai mult, Perpessicius intuise corect nivelul de maxim interes al textului: el nu este acela al anecdoticului, cât acela al modului/modurilor povestirii, al „artei povestirii" ca formulă de întoarcere a scriitorului modern spre arhaicitatea lumilor apuse și spre înțelepciunea originară. În acest punct rezidă – aprecia și N. Manolescu – „toată importanța acestei opere, prin care se bifurcă spiritul povestirilor de tinerețe, ca printr-un macaz, spre marile romane istorice și, totodată, spre povestirile filosofice, spre universul țărănesc, edenic, al vârstei de aur și spre moralismul retoric și prețios, spre estetismul *Divanului persian*". Printr-o sumă de semne discrete, subtil orchestrate în ansamblul scriiturii, *Hanu Ancuței* își invită, efectiv, cititorul să acorde prioritate, în configurarea sensului, acestui nivel, unde opera sadoveniană „captează toate sonurile prozelor anterioare, concepute în structura predilectă a povestirii, structură ce se definește prin prezența și alternanța naratorilor, întemeindu-se pe efectul ascultării și pe reacția auditoriului, pe valoarea și pe semnificațiile pilduitoare ale evenimentelor narate" (I. Vlad). Comparația cu epopeea și istorisirea mitică, apoi cu *Halima*, *Sindipa* ori cu *Decameronul* – adesea uzitată de exegeză – situează în mod concludent acest text al lui **M. S.** într-un filon major al literaturii europene. Departe de a privilegia astfel un baroc livresc, al „sfârșitului modernității", *Hanu Ancuței* „este cea mai elocventă ilustrare a proprietăților și posibilităților povestirii, forma cea mai riguroasă și mai pură a mecanismului narativității" (I. Vlad).

EDIȚII: ed. a II-a, București, 1930; ed. a III-a, București, 1941. Alte ediții: București, 1959; București, 1973; București, 1979; București, 1985; București, 1987; București, 1992; Galați, 1992. Inclus în vol. 8 al ediției de *Opere*, îngrijite de autor, București, 1957.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; N. Manolescu, *Teme*, 1971; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972; C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, 1973; Z. Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, 1973; Perpessicius, *Patru clasici*, 1974; N. Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, 1976; Z. Sângeorzan, *Sadoveanu. Teme fundamentale*, 1976; P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; *** *M. Sadoveanu interpretat de...*, antologie, comentarii, tabel cronologic și bibliografie de F. Băilești eanu, ed. II, 1977; F. Băilești eanu, *Introducere în opera lui M. Sadoveanu*, 1977; M. Tomuș, *Sadoveanu. Universul artistic...*, 1978; M. Zaciu (coord.), *Scriitori români*, 1978; G. I. Tohăneanu, *Arta evocării la Sadoveanu*, 1979; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu*, 1981; M. Spiridon, *Sadoveanu. Divanul înțeleptului cu lumea*, 1982; E. Papu, *Motive*

Scanned with OKEN Scanner

literare românești, 1983; Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; A. Rusu, *Lecțiuni și convergențe*, 1984; M. Anghelescu, *Lectura operei*, 1986; O. Radu, *Pagini de critică*, 1988.

I. B

HIPERMATERIA — Volum de poezii al Magdalenei Ghica (pseudonimul, între 1980-1989, al Magdei Cârneci), publicat în 1980 la Editura Cartea Românească din București. Anterior apariției în volum, diferite poeme din el au apărut în „Echinox" (nr. 5/1978), „Orizont" (nr. 25/1978), „Amfiteatru" (nr. 10/1978), „România literară" (9 martie 1978, respectiv 22 oct. 1979), „Familia" (nr.12/1979), etc. După apariția volumului, unele poeme au fost traduse și antologate în: *Nuovi poeti romeni*, Firenze, Italia, 1986; *Streiflicht. Zeitgenossischer Rumänischer Lyrik*, Kastellaun, Germania, 1994; *Approdi. Antologia din poesia mediterranea*, Milano, Italia, 1996; *Gefährliche Serpentinen. Rumänische Lyrik der Gegenwart*, Edition Druckhaus, Germania, 1998.

Hipermateriei i s-a recunoscut de la început calitatea de volum programatic pentru sensibilitatea violentă, energetică a noii generații optzeciste (pe falia ei bucureșteană), din care mai fac parte, între alții, Mircea Cărtărescu, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter sau Alexandru Mușina. Deși critica volumului a privit ades în trecut, invocând ascendențe stilistice în poezia lui C. Tonegaru (M. N. Rusu) sau, pe un spațiu tipologic mai extins, în planurile generale de revoltă expresivă ale avangardismului (Ion Pop), *Hipermateria* prelungește în realitate un filon existențial și estetic de dată mai recentă, distilând în retorte psihice livrești fronda nonconformistă, deschizătoare de drumuri, a Angelei Marinescu, volumul având, sub acest aspect, un dublu caracter programatic: de manifest generaționist pe de o parte, și de unul specific, feminist, pe de alta. Angela Marinescu trebuie invocată aici pentru ruptura radicală cu tipologia poetică elegiac-visătoare a Anei Blandiana, dar și pentru radicalismul feminin al unei expresii directe, extatic-senzuale, din care vor ieși, ulterior, marile preotese ale senzualității extravertite, de genul Martei Petreu, al Ruxandrei Cesereanu (pe linie optzecistă), sau al Judithei Mészáros și Rodicăi Draghincescu, în generația care va urma. În proză, *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu sau *Exuviile* Simonei Popescu confirmă perspectiva, semn că ne aflăm în fața unei noi sensibilități, dominată de refuzul cerebral al transcendenței și plonjonul abrupt în amețitorul Maelström al visceralității. Zona predilectă a acestei noi expresii e subcutanatul, infracorporalul, labirintul intern al organelor doar aparent coordonate, viața de sânge a ființei de dinainte ca aceasta să devină gând, construcție sau idee. „A vorbi! – scrie Magdalena Ghica – ori a scoate în văzul tuturora, în lumină/ viscerele însângerate ale zilei de azi: ale mele, ale/ tale, ale noastre./ Dezgolește-te. Proba adevărului este/ rana care ești tu întreg: drapele, litere, cifre, limba maternă...". E greșit să se creadă că acest univers nu are nimic de-a face cu cerul, cu cosmosul, obiect al atâtor reflecții lirice anterioare; dimpotrivă, e un cer pe dos în aceste versuri, complementar prin minuția elaborării simbolice, un crater deschis în adânc, spre abisurile imprevizibile ale trupului, cele două dinamici având în comun neliniștea, exasperarea de a se vedea terminate în găuri negre. Extincția devine, astfel, principala temă a acestor versuri, saturate de expresii care țin de paralizie, sufocare sau prăbușire; forma lor finală e haosul, epifanie postmodernă a neantului modern. Spre deosebire de poezia modernă, acest nou tip de sensibilitate nu are vocația igienică a combustiei totale, nu-și consumă până la neant formele, ci doar le dezasamblează nervos, aruncând resturile nefuncționale în drum: rezultatul e, ca în *Zona* lui Tarkovski, un uriaș câmp de moloz deprimant, de resturi obsedante de trecut, sfărâmate parțial, ca-n *Țara pustie* a lui T. S. Eliot (un mare precursor): „...totdeauna – scrie **M. G.** – numai fragmente, țăndări, chiștoace/ ale unei realități care întrece toate măsurile..." Cum demonstrează și *Hipermateria*, artistul e ambivalent aici, distrugându-se zi de zi pentru a trăi, apoi, extaza rece a rătăcirii printre propriile-i ruine. Nu întâmplător, cultura acestor poete e remarcabilă, având, de fiecare dată, rolul fluxului catalitic propriu inteligenței care se revoltă, din exces eflorescent, împotriva ei însăși: volumele abundă în glisaje psihanalitice de profunzime, simbolurile creează interstiții autodestructive impecabile,

Scanned with OKEN Scanner

nici un cuvânt nu cade, pe hârtie, la întâmplare, recuzitele uzuale ale spontaneității (inspirație, sentiment, inocență – „Nu există idee nevinovată despre nimic", proclamă, în primul său vers, *Hipermateria*), sunt deconstruite ironic, naturalul atingând, aici, limita perversă, negativă a intelectualității. Atmosfera – ca în poetica generală a optzeciștilor – e obiectivă, sordidă, refugiul în fantezie fiind reprimat în numele unui neorealism brutal, anticalofil, consemnat cu neutralitate. Se deconstruiește astfel însuși mitul contemplației ca atare: ochiul vede, fără prelungiri în reverie, exclusiv imagini menite să contrarieze, să respingă brutal privirea; însă ceea ce vede e *hipermateria*, proximitatea imediată, grotescă, palpabilă, realul ca atare, nefardat, nealienat de etichete sau definiții: „Acesta este cartoful, / o ființă inferioară, vulgară, / de fapt doar o pungă plină cu făină și zahăr, un fel de carne, poate sexul ascuns în pământ/ al unei mașini volatile." Într-un asemenea registru, hipertrofiile sunt la ordinea zilei: poemul *Mâna* descoperă „mâna aceasta obișnuită/ mai mare ca tunul.../ la capătul brațului tău"; în alt loc, ființa-i „o supă fierbinte și grasă/ în care înotăm fericiți". Registrul imaginar al volumului e dat de fetidul apos al formelor intrate în putrefacție („fluvii fără memorie" – poemul *Hipermateria*), numai că această diluție post-formală a lucrurilor e asociată germinației pre-formale din miezul lichidului amniotic. În acest fel, începutul universului e totodată și sfârșitul său, delimitările fiind în mod voit estompate prin omonimia dintre viață și moarte: „Stricată – scrie poeta în *Materia exotică* – Putredă până-n măduva oaselor/ca un ananas mult prea copt/ aruncat în mijlocul străzii... /mușteie/ mușteie vin, este, este, / perfecțiunea e inutilă, / mustește de zeamă, ca /un tânăr soldat rănit în măruntaie, sau ca o femeie/ care naște târziu, un monstru...". Din această ambivalență, consecvent exploatată în *Hipermateria*, se va naște *Haosmosul* de mai târziu, titlul volumului din 1992 al Magdei Cârneci, care precizează multe dintre filoanele de profunzime ale volumului de debut; cele două cărți trebuie citite împreună, fiindcă cei 12 ani care le despart poartă, în aparența lor evoluție, aceeași obsesie: „În cele din urmă/dezordinea atinge desăvârșirea/ limbile toate se dizolvă în muzica vântului/ haosul atinge splendoarea/ În cele din urmă dintre evoluții vârtejuri/ lumea brusc se oprește într-o imagine/ ape văzduhuri metropole rămân suspendate/ universul întreg se oprește într-o fotografie/ adâncă și temerară/ El ia fotografia umedă încă/ o privește prelung/ pe el se privește/ și o înghite". Subtilitatea demonstrației din *Hipermateria* derivă din imaginarea unei cosmologii din care lipsește *moartea*, marea certitudine a epistemei moderne, în care orice lucru e definit prin cele două puncte extreme, primul ținând de naștere, al doilea de sfârșit, de limită. Dimpotrivă, *Hipermateria* propune, în chiar poemul programatic al volumului, un „alt univers", caracterizat prin „lipsa de moarte". Aici, moartea e „pierdută vocație", ceea ce duce la fluidul fetid al unui univers obligat, din neputința de a se stinge, la o autoreproducere haotică, infinită. În mod firesc, formele se amestecă între ele („Poate sunt tu, poate ești eu"), proliferează bezmetic, clădesc una deasupra celeilalte, se iubesc, se sufocă între ele – dar nu dispar: „Stau în tine./ Stau și vorbesc din pântecul tău./ Limba mea așteaptă în tine./ Poate sunt tu, poate ești eu, / Poate acesta-i cuvântul/ pe care haosul/ de o eternitate/ se screme, se chinuie, se abține, / să-l rostească/ cu greu." Grandioasa viziune a volumului ridică moartea la rangul de principiu ordonator, de factor regulator cosmic, sugerând, totodată, dilema *haosmogenezei* infinite prin subita dispariție a acestora.

EDIȚII: *Hipermateria*, București, 1980.

REFERINȚE CRITICE: Constanța Buzea, în „Amfiteatru", nr. 2, 1981; Dan Cristea, în „Luceafărul", nr. 15, 1981; I. Bogdan Lefter, în „Contemporanul", nr. 35, 1981; N. Manolescu, în „România literară", nr. 5, 1981; Adrian Popescu, în „Steaua", nr. 2, 1981; M. N. Rusu, în „Amfiteatru", nr. 3, 1981; R. G. Țeposu, în „Echinox", nr. 4-5, 1981 și în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr. 8, 1981; E. Simion, *Scriitori români de azi, IV*, 1989; *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice* (antologie de Gheorghe Crăciun), 1994; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Șt. B.

HORA UNIREI — Poezie de Vasile Alecsandri, apărută în „Steaua Dunării", nr. 31 din 9 iunie 1856, apoi în vol. *Doine și Lăcrămioare. Suvenire și Mărgăritărele* (1863), în *Poezii populare ale Românilor*

Scanned with OKEN Scanner

(1866) și în *Opere complete. Poezii*, II. *Mărgăritărele* (1875). Este cea mai populară creație a bardului de la Mircești, din momentul lansării și până astăzi. Scrisă „la comandă", pentru a sprijinii acțiunile Comitetului Unirii, din care făcea parte și **A.**, pe o melodie a compozitorului Flechtenmacher, poezia s-a răspândit fulgerător în toată țara și în toate mediile sociale, realizându-și funcția agitatorică de adevărată „Marseillaise a Unirii românilor", cum o va considera însuși poetul mai târziu.

Ideea unirii mai fusese exprimată de **A.**, cu accente energice, în cunoscuta poezie-manifest *Către români* (devenită *Deșteptarea României*), scrisă în toiul revoluției de la 1848. Încă de atunci, ea era simbolizată printr-o horă hiperbolică, ce acoperea tot spațiul geografic al României Mari, proiect vizionar al poetului. Imaginea horei ca simbol al unirii este reluată apoi în *Hora Ardealului*, apărută în același an la Brașov, tot în „Foaie pentru minte, inimă și literatură". Acum, în plină efervescență a revoluției transilvane, la care participă și reprezentanți din celelalte provincii românești, se cristalizează memorabila strofă de la începutul *Horei Unirii*, scrisă peste opt ani: „Hai să dăm mână cu mână/ Cei cu inima română/ Să-nvârtim hora frăției/ Pe pământul României!" *Hora Unirei* nu aduce ampla desfășurare a discursului și forța imagistică a *Deșteptării României* și nici afirmarea ostentativă a românității din *Hora Ardealului*. Ea impresionează în primul rând prin simplitate și caracterul popular, trăsături evidente de la construcția întregului, la accesibilitatea ideilor și sentimentelor exprimate, de la imaginile poetice, la versificație. *Hora Unirei* este și ea o poezie-manifest, un discurs politic *sui-generis*, în care găsim chemare la acțiune, formulare de idealuri, argumentație, înfățișarea perspectivelor izbânzii și jubilația realizării acesteia. Aducând un întreg program politic, poezia nu conține nici un termen politic, nici un neologism. Eroul liric este un țăran moldovean, care se adresează familiar vecinului său de peste Milcov: „Măi muntene, măi vecine, / Vină să te prinzi cu mine/ Și la viață cu unire, / Și la moarte cu-nfrățire!". Cuvântul „unire" apare în poezie o singură dată. Resimțit ca prea abstract, el este înlocuit cu cel de „frăție", mai concret și cu o încărcătură emoțională mai profundă. Ideea de frăție culminează în versurile ce rezumă argumentația, printr-o repetiție și o metaforă cu puternic efect de intensificare: „Eu ți-s frate, tu-mi ești frate, / În noi doi un suflet bate". Chiar referințele istorice, mereu invocate în demonstrația unității de neam, cu o mare frecvență în epoca pașoptistă, îmbracă aici o formă aluzivă și familiară: „Amândoi suntem de-o mamă, / De-o făptură și de-o samă sau Amândoi avem un nume, / Amândoi o soartă-n lume". Imaginile poetice sunt realizate cu elemente ce aparțin aceluiași univers familiar țăranului și sunt accesibile înțelegerii și sensibilității lui: „Iarba rea din holde peară!/ Peară dușmănia-n țară!/ Între noi să nu mai fie/ Decât flori și omenie!" Sau: „Ca doi brazi într-o tulpină, / Ca doi ochi într-o lumină", exprimând atât de plastic ideea fraților gemeni care erau moldovenii și muntenii. Ultimele două strofe, ce alcătuiesc o singură frază, sugerând precipitarea timpului, debutează cu expresiva hiperbolă „Vin'la Milcov cu grăbire/ Să-l secăm dintr-o sorbire", pentru a realiza apoi deschiderea către marile semnificații ale evenimentului istoric la care sunt chemați românii. Acestea se exprimă prin ample reprezentări spațiale pe orizontală – „Ca să treacă drumul mare/ Peste-a noastre vechi hotare" –, drumul fiind un element unificator esențial, dar și pe verticală, invocându-se protecția solară pentru „sărbătoarea" neamului românesc: „Și să vadă sfântul soare/ Într-o zi de sărbătoare, / Hora noastră cea frățească/ Pe câmpia românească". Hora din bătătura satului, extinsă la scara întregii țări și încadrată cosmic, evocă atmosfera praznicelor creștine, pătrunsă de sentimente fraterne și sărbătorești. Marea simplitate sub raport ideatic și imagistic și puternica încărcătură emoțională se sprijină pe o versificație populară tot atât de simplă, octosilabul trohaic și rimele împerecheate, ușurând memorizarea, și pe un vocalism luminos (*e, i*). Calitățile menționate ale textului, împreună cu melodia pe care se cântă, caracterizată de aceeași simplitate, i-au asigurat audiența ieșită din comun, despre care vorbesc numeroase mărturii de epocă: articole de presă, lucrări memorialistice, scrisori, opere literare, reprezentări picturale etc. Totodată *Hora Unirei* a stimulat și a inspirat o abundentă poezie patriotică și unionistă în toate provinciile românești, cu deosebire în Transilvania. Fiind

Scanned with OKEN Scanner

cea mai directă şi mai izbutită formă de manifestare a adeziunii populare la înfăptuirea celor două Uniri, de la 1859 şi 1918, poezia lui **A.**, ocazională în sens superior, nu şi-a epuizat semnificaţiile şi audienţa. Dimpotrivă, evenimentele istorice la care a contribuit i-au adus un spor de prestigiu, consacrând-o ca imn al Unirii, şi i-au adăugat un plus de încărcătură emoţională patriotică.

EDIŢII: *Doine şi Lăcrămioare. Suvenire şi Mărgăritărele*, ed. II, Iaşi, 1863; *Poezii populare ale Românilor*, Bucureşti, 1866; *Opere complete. Poezii*, II. *Mărgăritărele*, Bucureşti, 1875; *Hora Unirei. Lou cours de l'Unien*. Traducion Frances Vidal, Aix de Provence, 1882; *Opere complete. Poezii*, I, pref. de I. Bianu, Bucureşti, 1896; *Poezii*, pref. de Al. Vlahuţă, Bucureşti, 1901; *Opere complete. Poezii*, Bucureşti, 1901 (ed. II, 1904); *Poezii*, I, ed. îngrijită şi introducere de Elena Rădulescu-Pogoneanuu, Craiova, 1940; *Poezii*, ed. îngrijită şi introducere de Gh. Adamescu, Bucureşti, 1946; *Poezii*, I, ed. îngrijită de G. C. Nicolescu, introducere de N. I. Popa, Bucureşti, 1954; *Poezii*, ed. îngrijită de G. C. Nicolescu, C. Căplescu, G. Rădulescu, introducere de Cornel Regman, Bucureşti, 1957; *Opere*, I, *Poezii. Doine, Lăcrămioare, Suvenire, Mărgăritărele*, text stabilit şi variante de G. C. Nicolescu şi G. Rădulescu–Dulgheru, studiu introductiv, note şi comentarii de G. C. Nicolescu, Bucureşti, 1965; *Opere*, I, text ales şi stabilit, note şi comentarii de G. C. Nicolescu şi G. Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv de G. C. Nicolescu, Bucureşti, 1966; *Doine şi Lăcrămioare. Poezii*, I, pref. şi tabel cronologic de Paul Cornea, Bucureşti, 1967; *Doine. Lăcrămioare. Suvenire. Mărgăritărele*, Bucureşti, 1984; *Poezii*, Bucureşti, 1985; *Poezii*, Bucureşti, 1987; *Poezii alese*, antologie şi repere istorico-literare de G. Rădulescu–Dulgheru, Bucureşti, 1990.

REFERINŢE CRITICE: D. C. Ollănescu, *Vasile Alecsandri*, 1894; N. Petraşcu, *Vasile Alecsandri*, 1894; N. Iorga, *Istoria...*, III; N. Zaharia, *Vasile Alecsandri. Viaţa şi opera lui*, 1919; O. Goga, *Precursori*, 1930; Barbu Lăzăreanu, *Cu privire la Vasile Alecsandri*, 1937; I. Pillat, *Tradiţie şi literatură*, 1943; C. Regman, *Confluenţe literare*, 1966; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; G. C. Nicolescu, *Structură şi continuitate*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, 1971; G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, 1976; E. Ghiţulescu, *Vasile Alecsandri*, 1979; *** *Studii şi articole despre opera lui Alecsandri*, 1980; Al. Piru, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991; G. Antonescu în *Dicţionarul scriitorilor români* (Coordonatori M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), I (A-C), 1995.

S. I.

HORE — Volum de versuri de Tudor Arghezi, apărut în 1939. Ediţia princeps cuprinde două cicluri: *Buruieni* şi *Hore de copii*. În ediţiile următoare, titlul ciclului secund a devenit: *Hore*. Majoritatea poeziilor din volum au fost publicate mai întâi în „Revista Fundaţiilor Regale".

Prima secţiune a cărţii include, sub titlul *Buruieni*, versuri destul de diferite ca factură, continuând, în această direcţie, *Cuvintele potrivite* (1927) şi *Cărticică de seară* (1935). Astfel, poeme precum *Om de pământ* sau *Dacică* prelungesc filonul, foarte bogat în scrierile precedente, al unei lirici elogiind forţa spiritului uman creator şi eternizarea lui prin operă: „omul de pământ" şi modestul „şubred vas de lut" sunt legaţi prin aceeaşi substanţă ce întreţine şi perpetuează viaţa; creator şi creaţie sunt puşi sub semnul vitalităţii elementare capabile să învingă timpul. Însăşi metafora „buruienilor" defineşte o poezie înrudită ca substanţă, sugerând, în aria mai largă a unei „poetici a rodului", naturaleţea, fecunditatea telurică, organicitatea creaţiei, puterea ei elementară biruind obstacolele: „Nu v-am sădit şi nu v-am cercetat./ Aţi încolţit în drojdii de ţărână, / Bezna din zguri v-a pus şi semănat, / Şi de ogor v-aţi prins cu o ţâţână./.../ Împotrivite, aspre, solitare, / Aţi biruit cu blestem şi năpastă"... (*Nu v-am sădit*). O viziune similară se conturează în poezia *Buruiană, nu ştiu care*, cu o nuanţă de panteism: „Buruiană, nu ştiu care /.../ Ştiu că eşti pământul viu / Şi că, orişicum, tu creşti, / Făr-a şti cum te numeşti./.../ În fiecare urzică/ a pus Domnul o mărgică"... Într-un spaţiu apropiat se situează şi *Denie*, mărturisind comunicarea dintre uman şi divin prin intermediul unei creaţii palpabile şi vii, mai degrabă decât prin cuvânt; sugestia firescului, a organicităţii *operei* poate fi uşor citită în astfel de versuri: „Seara stau cu Dumnezeu / De vorbă-n pridvorul meu./ ... / Pe drumul de el ales / Graiul n-are înţeles./ Mai mult spune cucuruzul / Decât gura şi auzul./ Domnul tace./ Glasul nu-şi trimite-ncoace./ Domnul face". Nu lipseşte însă nici tema căutării fără rezultat a divinităţii, caracteristică *Psalmilor*, ca în poemul *A venit*, unde reapare motivul aşteptării zadarnice, al întârzierii la „întâlnire", al decalajului inevitabil dintre uman şi sacru: „de zeci de vieţi îl cheamă / Pe cel fără vârstă, fără ţărm, fără vamă, / Din singurătate./ ... / L-ai aşteptat, / Ai dormit./ A venit./ A plecat". Astfel de poezii ne menţin în proximitatea marilor meditaţii argheziene angajând fie

Scanned with OKEN Scanner

condiția umană în general, fie pe cea particulară, *a artistului*, din *Cuvinte potrivite*. Aceluiași spațiu i-ar putea fi afiliate și alte poezii, precum *Crucea veche*, de o remarcabilă picturalitate iconografic-ortodoxă, *Iese vatra* – cu o interpretare a peisajului natural în termeni ceremonioși-liturgici, sau câteva noi „creioane", ca *În perdea* ori *Luna s-a*, – în timp ce *Făcătură* trimite spre poezia somptuos ornamentală, de tonalitate folclorică, din *Flori de mucigai*. Cele mai multe dintre piesele acestui ciclu fac legătura cu volumul imediat precedent, *Cărticică de seară*, prin interesul acordat universului „boabei și al fărâmei": o poezie de grațioase miniaturi, ce evidențiază dexteritatea artizanului Arghezi dispus să se „copilărească", prospețimea unei sensibilități dispuse să participe la jocul lumii și să construiască ea însăși spectacole inedite, cu o candoare infantilă. Metamorfozele naturii autumnale (*Frunză palidă, frunză galbenă*), făpturi ale universului minor (*O lăcustă*: „Mi-a umblat în păpădie / O goangă cu pălărie / Și cămașe stacojie..."; albinele din *Cântec de buduroi* văzute în costumație de schimnice-gospodine), dar și Divinitatea însăși ori poetul în ipostaze copilărești fac obiectul acestor poeme. *Iarbă trează*, piesa ce inaugurează *Buruieni*-le, schițează deja programul unei poezii voit stângace, nemeșteșugite, dar tocmai de aceea autentică: „Sculele mele cântate / Le-aș zvârli vârtej în foc./ Vreau un singur pai, în loc / De unelte-ncrucișate...". Spiritul ludic pune stăpânire pe poetul ce se înfățișează în ipostază de negustor de stele (*Bâlci în Aldebaran*), în timp ce Dumnezeu e văzut ca un meșteșugar naiv, care construiește universul jucându-se, precum în admirabila *Abece*: „A vrut Dumnezeu să scrie / Și nici nu era hârtie./ ... / El, care făcuse toate / Nu avea certificate./ Câtu-i Dumnezeu de mare, / N-avea cinci clase primare..." Poetul-copil devine astfel, prin artizanatul său, un similidemiurg, în vreme ce Demiurgul se copilărește: încă o mare temă a scrisului arghezian reapare aici, în realizări dintre cele mai reprezentative. Adevăratele „hore" ce alcătuiesc, împreună cu *Abece*, secțiunea care dă titlul cărții, propun însă o față parodică și grotescă a *jocului* arghezian: poeme ca *Horă de băieți* și *Horă de ucenici*, care sunt, fără îndoială, textele cu adevărat semnificative, sunt niște parabole absurde, cu implicații polemice, dar evidențiind și pura plăcere a înscenării unei lumi pe dos. Sub aparența unor „strigături" acompaniate burlesc de zgomotul spectatorilor imaginari, în *Hora de băieți* se rostesc adevăruri grave, accentuate ironic de tonul buf: „Într-o țară care-a fost / Era mare cel mai prost./ Bi-ba, ba-ba, / Li-ba, la-ba./.../ Cine-o leacă-avea de cap / Și-l punea după dulap./ Hu-hu, bu-hu, / Bu-hu, hu-hu". În *Horă de ucenici*, suita de întrebări și răspunsuri la un examen al nonsensului are un efect burlesc similar: „Ce e cercul ? Un pătrat. Cum e unghiul ? Crăcănat.// Un cățel ? E un purcel./ Ce-i altfel ? / Tot ce-i la fel.// Sunt acum încredințat:/ Tânăru-i om învățat./ Zise președintele / Potrivindu-și dintele"... Alte „hore" împrumută veșminte fabulistice, fără a abandona nota parodic-absurdă (*Hora lui Esop*), ori sunt pamflete abia deghizate la adresa cutărui confrate invidios (*Horă de hâtru*); „un dovleac" e portretizat omenește (*Horă în grădină*), curtea de păsări e o ... școală având-o „directoare" pe „Baba Tinca"... Cu multiplele-i disponibilități pe care le angajează, acest al patrulea volum de versuri al lui **A.** certifică încă o dată originalitatea poetului demiurg și meșteșugar, exprimată aici în câteva dintre ipostazele sale cele mai definitorii.

EDIȚII: *Hore*, București, 1939; *Versuri*, București, 1940; *Versuri*, 1943; *Versuri*, București, 1951; *Scrieri*, vol. 2, 1962; *Versuri*, București, 1980 (ed. II, 1985).

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria*, 1941; S. Cioculescu, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, 1947; Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, 1960; D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1965; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Ovid S Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1985; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1986.

I. P.

HORIA — Ciclu de poeme de Aron Cotruș, apărut în 1935 la Varșovia. Din noiembrie 1934 și până în septembrie 1935, zece poeme ale ciclului văd lumina tiparului în revista clujeană „Gând românesc", editată de criticul Ion Chinezu. Sub titlul *Poetul lui Horia*, Chinezu scrie un prim comentariu elogios („Gând românesc", 1935, nr. 2).

Cele douăzeci și cinci de poeme, relativ scurte, câte cuprinde ciclul *Horia*, conferă binecunoscutului personaj istoric o aură mitică, de erou

Scanned with OKEN Scanner

legendar, cu forță stihinică. Născut din gloata anonimă, Horia a „despicat în două istoria", profilându-se ca „domn uriaș", sinteză a unui întreg popor. El este flacăra ivită din ciocnirea violentă a stâncilor și strigătul similar vuietului, justițiară afirmare a omului frustrat de istorie. Strigătul contestă formulele obișnuite ale comunicării. Nutrit de aceeași rădăcină cu a lui Goga, care cântase, el însuși, „strigătul întraripat" al lui Horia, **C.** adaugă srigătului o evidentă valență expresionistă, văzând în el forma primordială a cuvântului. În glasul lui Horia, se aude în fond strigătul originar al omului. În viziunea lui **C.**, strigătul este menit să trezească din amorțire o lume pe nedrept damnată, el aparține unui erou de dimensiuni gigantice, ale cărui puteri au tăria pietrei, a stâncilor ori a muntelui. Grandoarea personajului se acordă cu interioritatea lui intensă, cu suflet de flacără, asemenea duhului sacru, omniprezent – „în pământ, în piatră-n văzduh". Horia se proiectează, susținut de un elan liric impetuos, ca formă posibilă a etosului monumental: „piatra gândurilor lui", de aceeași esență cu roca munților și sufletul de piatră al urmașilor, semnifică nemurirea, dar mai ales scânteia, flacăra călăuzitoare, aprinsă în acest erou cu trupul de cremene. Piatra este un cuvânt folosit de **C.** în variate accepții simbolice. Cea mai frapantă, de sorginte folclorică, este tăria, dificultatea de a fi sfărâmată. Universul cotrușian e populat de ființe tari ca piatra, prezențe robuste, peste care au trecut urgii, fără să le clintească. Horia însuși este asemenea pietrei. Dar, alături de tărie, piatra semnifică și stabilitatea. Tot ce este din piatră durează, înfruntă asprimea vremurilor, ținându-se locului. În fine, piatra posedă în imaginarul cotrușian calitatea de sursă a focului. Ca și ceilalți uriași din poezia lui **C.**, Horia ascunde un foc lăuntric, relevat din impactul năpraznic cu istoria. Relația simbolică dintre piatră și foc („ies din fulger, ies din piatră, scapără-n vreme trupu-mi de cremene") corespunde filosofiei alchimiste, care presupunea că „pentru a avea esența focului trebuie să se meargă la sursa acestuia, la acea rezervă unde el se economisește și se concentrează, adică la mineral... Acolo el este ascuns intim, substanțial, deci atotputernic" (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*). Piatra, formă a mineralului, reprezintă la **C.** sursa principală a focului și, prin extensiune, a gândului de foc. Imaginându-l pe Horia „pietros", „țăran de cremene", „munte al vremii noastre" etc., poetul a sporit implicit sensurile simbolice ale eroului. Focul din inima lui de cremene sugerează conștientizarea materiei, distanțarea omului de condiția lui inițială. Horia este ființa care se ridică „de jos... drept, pietros, viforos", pentru a declanșa un gând de foc biruitor: „Gândul tău de foc a biruit". Gândul și focul se manifestă ambivalent: pedepsesc pe împilatori – „numele tău: cucuvaie uriașă peste casele grofilor de-odinioară" – și deschid calea propășirii. Cu astfel de accente istorizante și animată de un patos ardent, scriitura lui **C.**, atestă un fidel al expresionismului social: „Expresionismul se caracterizează, când e vorba de viața socială, printr-o dublă atitudine; un refuz pasionant, o critică neîndurătoare a idealurilor burgheze și, în același timp, o dorință de a face să izbucnească din interioritate, din suflet, o altă realitate" (Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme comme révolte*). Poemele ciclului proiectează un Horia – Idee, apărut în împrejurări tragice și dimensionat de-a lungul anilor la rangul de ființă referențială. Actul său de revoltă transcende succesiunea generațiilor impunându-se ca permanență modelatoare.

EDIȚII: *Horia*, Varșovia, 1935; *Horia*, București, 1935; *Horia*, București, 1937; *Versuri*, București, 1970; *Horia*, București, 1984; *Poezii*, vol. I și II, Ediție, note asupra ediției, tablou cronologic și bibliografie de Al. Ruja, Timișoara, 1991.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, 1941; I. D. Bălan, *Resurecția unui poet*, 1981; I. Simuț, în „Familia", nr. 2, 1979; V. Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, 1990; Al. Ruja, *Aron Cotruș. Viața și opera*, 1996.

V. F.

HOTEL EUROPA — Roman de Dumitru Țepeneag, apărut la editura „Albatros" în 1996. A fost tradus de Alain Paruit în Franța (1996) și de Ernest Wichner în Germania (1998). Premiul Salonului Național al cărții (1997). Romanul reprezintă rezultatul unui pariu cu sine însuși câștigat de scriitor, marcând schimbarea programatică a manierei sale onirice de a scrie și trecerea la una accesibilă cititorului obișnuit. Prozatorul urmărește să realizeze, în mod manifest, un „roman realist" despre România de după evenimentele din

Scanned with OKEN Scanner

1989, cu o acțiune „cât mai romanescă, mai palpitantă", circumscriind, ca într-un *Bildungsroman*, „inițierea unui tânăr răsăritean în declinul Europei occidentale". Dar în centrul romanului care se face pe măsură ce se scrie și se citește stă un narator-scriitor construit după modelul său din secolul al XVIII-lea, care nu-l maimuțărea pe Dumnezeu, deci „încă nu se refugiase în cerul omniscienței" și nici „nu devenise invizibil": „Autorul era acolo, modest, în paginile sale, fie și sub formă aparent naivă: se adresa cititorului, stătea de vorbă cu el". Acest narator scriitor e, totodată, un actor: „el dublează toate rolurile"și, în consecință, devine acel „misterios intermediar între mine și personaj, între el și cititor"

Hotel Europa, roman foarte înșelător, se citește pe nerăsuflate, întrucât pare o carte despre anii postdecembriști și, la un prim nivel, el este și așa ceva. În realitate, însă, *Hotel Europa* exemplifică, în mod strălucit, „L'Extrême-contemporain", manifestul cu repercusiuni existențiale, ontologice și estetice lansat, acum zece ani, de grupul de scriitori aflați în jurul revistei pariziene Poésie (din care face parte și **D. Ț.**). Romanul ilustrează, mai întîi, sensul prim al acestui „Extrem-contemporan", dezvăluindu-ne, într-un mod aparent haotic, „ceea ce este atât de contemporan, atât-de-cu-noi-în-același-timp", încât nu-i putem percepe cu adevărat chipul. *Hotel Europa* constituie, în acest context, un fals roman realist, chiar hiper-realist, adică grotesc, îngroșat (precum hiper-realismul din artele plastice americane). Tot pe linia acestui prim sens al „Extrem–contemporanului", asistăm la scrierea unui roman, care nici el nu se conturează prea bine, căci abia acum se face, cu noi și în fața noastră, pe măsură ce executăm lectura facerii lui. Abundă săgețile intertextuale sarcastice, de ultimă oră, săgeți trimise în toate direcțiile, fapt care, desigur, scandalizează și irită (ceea ce, evident, **D. Ț.** și urmărește). Dar aici și naratorul, mai bine zis autorul, se persiflează cu o cruzime narcisiacă, semănând, în gesticulația lui terapeutică și histrionică, exorcizând absurdul, cu personajele urmuziene ale lui G. Ciprian. *Hotel Europa* are, de fapt, cu totul altă mizã. Și aceasta e demascată prin prezența leit-motivică, de coșmar, tot mai accentuată pe parcurs, a „vulturului cu aripile desfăcute", aflat în plin zbor. Or, vulturul este, aici, una dintre cele „patru făpturi" emblematice care îl anunță pe ultimul călăreț al Apocalipsei: Moartea însăși. Se materializează astfel și al doilea sens, eschatologic, al „Extrem-contemporanului"; întâlnirea cu limita, ajungerea la capul Finister, sfârșitul timpului. De aceea, personajele și discută despre un „apocalips axiologic", pornind de la semnificația simbolică, arhetipală, a potopului, ca și despre eventualul sfârșit al exilului pe pământ (căci primii oameni au fost deportați aici ca într-o „colonie penitenciară") sau despre fundamentarea ontologică a unei „morale proiective", a unei „morale ecologiste", soteriologice, deoarece „de la bun început omul a fost împotriva naturii. Era o specie artificială, adică silită să recurgă la artificial, să nu fie în armonie cu natura și, mai grav, încetul cu încetul să strice echilibrul inițial din care el era, prin definiție, exclus". Și, în tot acest timp al „Extrem-contemporanului", ca în celebrul roman al lui Buzzati, un eveniment esențial, neliniștitor, simptomatic, dă să se închege: „Mi se pare că văd un călăreț la liziera pădurii. Dispare însă repede, printre arbori" sau: „Acolo, sus pe cer. Drăcia aia rotundă care se apropie, coboară învârtindu-se în jurul ei înseși..."; sau, iarăși deasupra pădurii, pe cer, o dâră albicioasă persistentă ori un punct argintiu insolit. Sunt, desigur, și alte simptome, în primul rând acelea anunțate de bestiarul cărții: capra sau femeia cu chip de capră, peștele și, întotdeauna, vulturul, semne ale teofaniei, simboluri „care acoperă o realitate mult mai gravă, mult mai amenințătoare" decât aceea cotidiană care ne distrage atenția. Alte indicii: învierea moartei violate sau poștașul heruvim căruia îi cresc aripile neîncetat sau catedrala din „capitala Europei celei mari", a cărei masă uriașă de piatră „stătea să se prăvale". Și, iarăși, la urmă, avertismentul fundamental, ce ne sosește și pe căile audio-vizuale cu care s-a obișnuit omul contemporan: „Sus, pe cerul televizorului, zboară planat un vultur". În atmosfera hiper-realistă, „vulgară", se infuzează, încet, încet, abil calculat, un sacru tot mai dens. Începe „balul final", o psihodramă sacră: „Nu mă uit, dar știu că cerul, deasupra pădurii, e luminat ca la teatru", iar pe fundalul cerului albastru se va proiecta Apocalipsa, adică revelația: „N-o să întârzie mult". Pentru că îngerului-poștaș i-au crescut aripile aproape

Scanned with OKEN Scanner

cât trebuie ca să poată reveni aducând vestea. Poate că va fi o Bunăvestire. Se ştie încă prea puţin că **D. Ţ.** are un dublu francez: Ed. Pastenague, pasionat cunoscător al filosofiei, traducător al lui Hegel şi al celebrei monografii hegeliene a lui Kojève (ecouri ale activităţii dublului său se pot detecta, de altfel, în *Hotel Europa*, în creionarea acelei „morale proiective", deasupra căreia stă, ca un judecător, însuşi Dumnezeu, adică „un stăpân fantasmatic şi acaparator" al omului). Vorbind în termeni hegelieni, deci, **D. Ţ.** reprezintă o conştiinţă accentuat scindată, o „conştiinţă nefericită", întrucât extrem de pretenţioasă şi severă cu sine, maniacal aplecată asupra procesului de creaţie. Scriitorul se ia pe sine şi ia, simultan, romanul ca obiect de (auto)analiză şi (auto)-ironie. De aici subtila, bine calculata structură muzicală, leitmotivică, a prozei sale, precum şi perspectiva dedublată din care poate fi receptată. Astfel, la un prim nivel, *Hotel Europa* reprezintă un excelent roman picaresc, înşeilat, pe măsura execuţiei lecturii noastre, de un scriitor aflat în exil, cu aşa-zişi „exilaţi" estici în „faimosul Occident, acum botezat metonimic Europa". Dar, treptat, treptat, cartea aceasta se metamorfozează într-una despre exilul uman pe pământ. Acest al doilea nivel l-ar fi interasat pe C. G. Jung, întrucât concretizează un celebru mit modern, acela al obiectelor neidentificate. *Hotel Europa* abundă în viziuni şi coşmaruri cu „maşini zburătoare" sau cu păsări emblematice – toate semnalând posibili mesageri de Dincolo. Avem de a face, cum spune Jung, cu psihologeme, adică cu reprezentări psihice arhetipale ale aşteptării şi speranţei metafizice într-un eveniment eschatologic. În acest sens trebuie înţeles marele leit-motiv coşmaresc al cărţii – vulturul care se roteşte, ţinând un peşte mare în gheare – adevărat simbol mesianic şi christic.

EDIŢII: *Hotel Europa*, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, în „Literatorul", nr. 31, 1996; O. Soviany, în „Contemporanul-Ideea europeană", nr. 36, 1996; G. Dimisianu, în „România literară", nr. 36, 1996; I. Vartic, în „Apostrof", nr. 10, 1996; C. Groza, în „Apostrof" nr. 10, 1996; B. Leclair, în „Les Inrockuptibles", 2 X 1996; E. Reichmann, în „Le Monde", 3 X 1996; D. Jacob, în „Le Nouvel Observateur", octobre 1996; E. Naulleau, în „Le Matricule des Anges", novembre 1996; A. de Gaudemar, în „Libération", 7 XI 1996; D. Oster, în „Quinzaine littéraire", 1 décembre 1996; C. Regman, în „Jurnalul literar", ian-febr. 1997; D. Cristea-Enache, în „Adevărul literar"nr. 356, 1997; D. Perşa, în „Tomis", nr. 11/noiembrie 1997; K. Saab, în „Märkische Allgemaine", 10-IX-1998; V. Isfort, în „Abendzeitung" (München), 19/20-IX-1998; Miriam Zink, în „Die Welt", 4-X-1998; K. Saab, în „Märkische Allgemeine", 6-X-1998; H. Nutt, în „Tageszeitung", 7-X-1998; Birgit Vanderbeke, în „Berliner Morgenpost", 7-X-1998; K. Stegemann, în „Junge Welt", 12-X-1998; M. Ebel, în „Neue Zürcher Zeitung", 13-X-1998; Ch. Ecker, în „Berliner Zeitung", 17/18-X-1998; J. Verdofsky, în „Frankfurter Rundschau", 28-X-1998; K. Walter, în „Die Welt", 31-X-1998; Ch. Schultz, în „Südwestpresse" (Ulm), 11-XII-1998; Nicolae Bârna, *Ţepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, 1998; Marian-Victor Buciu, *Ţepeneag între onirism, textualism şi postmodernism*, 1998.

I. V.

HRONICUL MĂSCĂRICIULUI VĂLATUC — Nuvele de Alexandru O. Teodoreanu. Volumul a apărut în 1928, la Editura Cartea Românească.

Sumarul volumului se compune dintr-o serie de nuvele, de factură istorică (anecdote, de regulă picante, plasate în vremea domniei lui Grigore Ghica Voievod, epocă de homerice petreceri, când „duduiau Iaşii de chefuri" şi când îşi câştigaseră o meritată faimă câteva „îmbelşugate pivniţi" de vinuri), alternate cu scurte balade în versuri (cu caracter când patriotic, când şugubăţ). Nuvelele istorice sunt scrise într-un savuros stil cronicăresc, parodiat cu o încântătoare vervă, modelul avut în vedere fiind îndeobşte *Cronica* lui Ion Neculce, mai exact: culegerea de legende pe care boierul şi cărturarul moldovean o anexase la sfârşitul textului, şi pe care Al. O. Teodoreanu are ambiţia să o răstoarne umoristic, transformând-o, din *O samă de cuvinte*, în *O samă de măscări*. Intenţia parodică este dezvoltată, de asemenea, în genul *Ţiganiadei* lui Ion Budai–Deleanu, şi printr-un sistem de note şi comentarii de subsol, care stârnesc hazul prin enormitatea unor anacronisme („Aflu că la acea epocă nu exista Camembert: păcat!"), ori prin şarjarea stilului erudit academic („Vasta erudiţiune a eminentului Profesor doctor Râmă a adus în fine lumină deplină în această controversă tratată cu lux de amănunte şi o seriozitate ce-i face onoare, şi domniei sale şi ţării"). De regulă, anecdotele istorice povestite de scriitor (uneori într-o manieră ceva mai

Scanned with OKEN Scanner

prolixă, cu numeroase dezvoltări episodice) se caracterizează printr-o notă de accentuată licenţiozitate ceea ce i-a determinat pe unii comentatori (Pompiliu Constantinescu, în speţă), să vorbească despre „o filiaţie boccacciană". Oricum, întâmplările istorisite se referă la farsele, la renghiurile (cam „groase", este de părere Ov. S. Crohmălniceanu) pe care nişte neveste (sau ibovnice) focoase le joacă bărbaţilor lor mult mai vârstnici (ca în *Inelul Marghioliţei*, unde o nevastă plină de nuri, care, pe deasupra, mai şi şezuse „şase ani în pension la Paris" şi care „adusese în jalnica Moldovă obiceiuri în faţa cărora cucoanele bătrâne holbau nişte ochi cât cepele", reuşeşte – punând la bătaie resursele binecunoscute de viclenie şi ingeniozitate ale Evei, să-l încornoreze pe conu Todiriţă, soţul bănuitor şi straşnic de gelos, chiar sub nasul acestuia!); ori la farsele – de data aceasta pedepsitoare – pe care la o mănăstire de maici le joacă unor femei mult prea năbădăioase şi care îşi pierduseră cu totul ruşinea (ca în *Neobositulu Kostakelu*). Suculenţa acestor povestiri decurge însă nu doar din amănuntele licenţioase, inspirate de nuvela renascentistă, dar, în bună parte, ea se datorează unei impresionante fastuozităţi bachice şi unei erudiţii oenologice de natură să determine pe unii comentatori (Pompiliu Constantinescu) să vorbească despre „dimensiuni rabelaisiene". Se pare că nu e nici o exagerare în această alegaţie. O siluetă fabuloasă, în sensul amintit, este Logofătul Toader Zippa, un fel de Falstaff autohton, înarmat cu o subţire filosofie de epicurean, nu lipsită de unele lăudabile accente patriotice: „Nu bârfi boier Nicula şi nu huli, că-i păcat. Avem şi noi în Moldova vinuri dumnezeieşti; dar dacă n-au căutarea pe care ar avea drept s-o aibă e din vina şi nepriceperea noastră". Proporţii fabuloase, rabelaisiene (stârnind însă haz... homeric) are şi progenitura Logofătului Toader Zippa, Căpitanul Costake. Acesta din urmă îşi încolonează escadronul de lăncieri şi trage o raită dincolo de hotare, la un conac ce aparţinuse înainte vreme familiei sale. Expediţia are unele ţeluri eliberatoare, dar nu în sensul în care ne-am fi aşteptat; între hârtiile părintelui său, căpitanul dăduse peste un pergament cu planul pivniţei de la conacul înstrăinat, plan pe care fusese însemnat locul „tezaurului", locul unde fuseseră ascunse „trei sticle de cognac grozav". Iar preţiosul tezaur va fi, în cele din urmă, recuperat! Farmecul cu totul aparte şi de ales rafinament al acestei culegeri de nuvele trebuie căutat îndeosebi în pastişa cronicărească, prin care scriitorul reuşeşte să dea savoare deopotrivă arhaică şi regională limbii sale. Iată o mostră, unde parodia – dincolo de performanţa lingvistică – urmăreşte afectarea bufonă a înţelepciunii cărturarilor cronicari: „Nu potu crede să hi umblatu vreodată cânii cu covrigi în coadă, ce mulţi ziceau să hi fostă aşa demultu, dar n'amu auzitu pre nici unulu să giure că au văzutu cu ochii lui (...). Ce gândescu şi eu în mine că de s-ar hi găsitu chiar un beţivu smintitu să lege covrigi de coada câinilor, ţara den sărăcie tot n-o putea scoate, că den partea asta, să totu umble cânii cu cozile goale, numai visteria să hie plină" (*Neobositulu Kostakelu*). *Hronicul măscăriciului Vălătuc* s-a bucurat în general de bune aprecieri din partea criticii, care a văzut în această culegere una dintre cele mai bune cărţi ale scriitorului. Eugen Lovinescu reţine „nota ei grasă, largă, suculentă"; Pompiliu Constantinescu descoperă în aceste povestiri „un savuros umor", în vreme ce G. Călinescu este de părere că pastişa „e gustoasă printr-un instinct singur al arhaităţii şi prin autenticitatea moldovenismului".

EDIŢII: *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, Bucureşti, 1928; *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, Bucureşti, 1966; *Hronicul măscăriciului Vălătuc*. Ed. îngrijită, prefaţă, note şi glosar de Titus Moraru, Cluj, 1972; *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, postfaţă de Gh. Hrimiuc, Iaşi, 1989.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II 1982); P. Constantinescu, *Scrieri*, 5, 1971; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1962.

L. P.

HRONICUL ŞI CÂNTECUL VÂRSTELOR — „Autobiografie romanţată", în termenii autorului, de Lucian Blaga. A apărut la Bucureşti, Editura Tineretului, 1965, sub îngrijirea lui George Ivaşcu. Intitulat iniţial *Amintiri, Hronicul şi cântecul vârstelor* a fost scris de **B.** în anii 1945-1946, la cincizeci de ani, într-o perioadă de cumpănă şi recapitulare a înfăptuirilor propriei vieţi. Cartea reprezintă primul volum dintr-un proiect autobiografic mai larg, rămas nefinalizat, ce urmărea să acopere întreg

Scanned with OKEN Scanner

destinul scriitorului. Un fel de continuare poate fi considerat totuşi romanul autobiografic *Luntrea lui Caron* (titlu dat de editorii cărţii în 1989), deşi registrul rememorării la persoana întâi este înlocuit aici de (auto)ficţiunea la persoana a treia. *Hronicul...* nu a văzut lumina tiparului decât după moartea lui **B.**, din cauza cenzurii aplicate de regimul stalinist întregii opere a „filosofului reacţionar".

Comparat adesea cu *Poezie şi adevăr* al lui Goethe, *Hronicul...* îşi propune să reconstituie sensul unei vieţi. El este aşadar o autobiografie ce se înscrie în genul memoriilor şi al scrierilor non-ficţionale, nu fără a ridica probleme de teorie a speciilor. Criticii l-au apreciat alternativ pentru calităţile sale documentare, punând accentul pe valoarea informativ biografică, sau pentru cele poetice, negându-i, dacă nu autenticitatea, atunci puterea de reflectare realistă a unei epoci. Autorul însuşi i-a sesizat caracterul amfibiu, între istorie şi poezie, intitulându-l simultan „hronic" şi „cântec". Transgresarea limitelor dintre genuri este de altfel o constantă a operei lui **B.**, în care liricul se conjugă cu filosoficul şi cu dramaticul. Mai mult decât căutarea expresionistă a „originarului" de dinainte de separarea discursurilor, cauza acestor hibridizări poate fi găsită în programul cognitiv adoptat de scriitor. În faţa Marelui Tot al existenţei, perceput drept mister ce se sustrage cunoaşterii umane, individul are datoria de a trece peste distincţiile artificiale şi de a pune la lucru toate instrumentele epistemologice pe care i le oferă cultura. „Nu ne vom feri de a gândi «raţional», în concepte cu grijă elaborate când e vorba de fapte care intră în tiparul preciziei fără echivoc. Nu ne vom feri de a «gândi» mitic, când străbatem zone mai ceţoase şi mai adânci. Nu ne vom feri de a gândi «ecstatic», când antinomiile existenţei ni se impun cu insistenţe de neocolit", scrie **B.** în *Censura transcendentă*. Propria copilărie, în care i se înrădăcinează întreg destinul, constituie şi ea pentru memorialist o „zonă mai ceţoasă şi mai adâncă", pentru a cărei luminare nu ezită să cufunde informaţia biografică într-o viziune mitică sau magică. Reale, în marea lor majoritate, întâmplările din *Hronic...* nu pot fi totuşi citite ca un document obiectiv, deoarece ele au fost supuse unui proces de selecţie şi ordonare teleologică în funcţie de un sens global. Este sensul pe care **B.** vrea să-l impună propriului destin, şi de aceea cartea depune mărturie pentru un adevăr de altă natură, cel subiectiv, cel al realităţii interioare. Conceput aşadar ca un *Bildungsroman*, *Hronicul...* acoperă prima parte a vieţii lui **B.**, de la primele amintiri până la vârsta de 24 de ani, în toamna lui 1919. Acesta este „pragul autobiografic" care separă perioada formaţiei de perioada creaţiei mature. Asupra acestei perioade confuze, de căutări de sine, scriitorul îşi propune să se întoarcă înarmat cu instrumentele cercetătorului matur, care şi-a ordonat gândirea şi afectul, care şi-a limpezit perspectiva asupra drumului în viaţă. Eugen Simion, George Gană şi alţi critici au analizat *Hronicul...* degajând seria de teme care constelează de-a lungul naraţiunii. Cuvântul, tăcerea, tâlcuirea, satul, muntele, formaţia intelectuală, războiul, patria, iubirea sunt simboluri sau metafore obsedante care se vor regăsi în întreaga operă. La fel de interesant s-ar dovedi însă a urmări modul în care se formează viziunea despre lume a viitorului scriitor, felul în care emerge din inconştient universul său imaginar. Mai concret, pot fi deosebite în *Hronic...* patru paradigme cognitive, patru moduri de configurare a *Weltanschauung*-ului, ce s-au succedat în timp. Ele coincid aproximativ cu cele patru vârste acoperite de *amintiri*: copilăria timpurie, copilăria, adolescenţa şi tinereţea. Asemenea unor prisme cu grade diferite de conformare a realităţii, aceste vârste s-au manifestat la **B.** adeseori conflictual, într-o dialectică interioară complicată. Copilăria timpurie, ce coincide în mare cu primii patru ani de viaţă, stă sub semnul unei tăceri fabuloase, ridicate de scriitor la rangul de mit personal. În spatele semnificaţiei poetice se pare însă că se află un traumatism infantil. Ştim din amintirile lui **B.** însuşi că naşterea sa trebuia să suplinească un gol: moartea tragică a surorii sale imediat mai mari, Lella. Proiecţiile părinţilor, care vedeau în micul Lucian un substitut al fetiţei dispărute, i-au provocat băiatului o criză de identitate. Identificat unei fiinţe moarte, Lucian *tace* ca un mort. Împiedicat de aşteptările părinţilor să se manifeste în numele propriei personalităţi, el rămâne scufundat într-o stare de indeterminare a eului, de lipsă a contururilor propriei individualităţi. Confuzia durează până în preajma vârstei de patru ani, când, începând brusc să vorbească, Lucian are

Scanned with OKEN Scanner

impresia de a se naşte pentru a doua oară. Ieşirea din starea larvară, sentimentul afirmării de sine va fi de aceea intim corelat la viitorul poet cu actul vorbirii, cu ideea de Logos. Reflexul profund al situaţiei traumatice infantile va fi valorificarea de către **B.** a scrisului şi a creaţiei drept mijloc de autoîntemeiere existenţială. Copilăria propriu-zisă a poetului se deschide astfel sub semnul percepţiei difuze a eului în raport cu universul. Mai mult timp şi mai acut decât alţi copii, Lucian continuă să resimtă lumea în termenii unei nediferenţieri magice, în care copilul comunică empatic cu elementele. Din cauza aceasta, amintirile scriitorului au un caracter mirific. Centru al lumii, Lancrămul este văzut ca un spaţiu „ce se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie şi în metafizică". Oamenii, făpturile, obiectele, formele de relief sunt încărcate de o „sarcină magică". Râul Sebeş este vegheat de căpcăunul de la Râpile Roşii, în bolboaca de la Moară locuiesc monştri acvatici care „îşi cereau jertfa aproape în fiecare vară", în iezerul de la Şurianu se află un „cuib de balaur", casa lui Vasile este invadată în plină zi de un întuneric demonic, cucul poate să oprească creşterea copiilor, un cărăbuş este o epifanie a diavolului, un sătean se transformă în vârcolac şi seacă izvoarele, câinele turbat lasă în muşcătură nişte „căţei mici" care infectează magic, cerul îl însoţeşte pe copilul care merge cu ochii în sus, mama are puteri de vrăjitoare care conjură elementele. Universul de superstiţii folclorice reconstituit de memorialist nu este desigur genuin. Filosoful matur îşi prelucrează amintirile difuze ale copilăriei prin prisma conceptelor de antropologie şi filosofie a culturii specifice formaţiei şi epocii sale. Astfel, sentimentul de participare magică la cosmos este raţionalizat şi decupat prin teoriile asupra animismului primitiv elaborate de Tylor, Frazer, Durkheim, Lévy-Bruhl sau Jung, şi el rezonează cu conceptele de mister şi idee magică dezvoltate în trilogii. A treia vârstă reflectată în *Hronic...* este cea a adolescenţei. O dată cu pubertatea şi cu plecarea lui Lucian din Lancrăm la şcolile de la Sebeş şi Braşov, orizontul său se modifică radical. Imaginea satului alveolar este înlocuită de imaginea unui univers deschis infinit, opoziţie care va fi mai târziu tematizată în distincţia între cultura „minoră", rurală, şi cultura „majoră", citadină. Studiind materii exacte, învăţând germana, începând să citească cărţi de popularizare a ştiinţei şi de filosofie, Lucian îşi formează o cu totul altă imagine despre lume, ce refulează viziunea magică infantilă. Aceste două „modele cosmologice adoptive" aflate în concurenţă stau sub semnul a două figuri tutelare, ce domină *Hronicul...*, mama şi tatăl. În timp ce Ana Blaga este „o fiinţă primară. *Eine Urmutter*", care îl racordează pe micul Lucian la un univers de superstiţii arhaice, Isidor Blaga este un preot raţionalist, cu lecturi filosofice şi aplecări voltairiene, care îi induce băiatul spiritul ironiei şi lucidităţii. Adolescenţa lui **B.** urmează tiparul raţionalismului socratic patern, care dizlocă percepţia magică ce i-a dominat copilăria. Dar materialul magic va reveni exploziv la suprafaţă în cea de-a patra vârstă surprinsă în *Hronic...*, cea a tinereţii din anii de facultate petrecuţi în ţară şi la Viena. Evenimentul care declanşează această reemergenţă este criza prin care trece relaţia dintre tânărul Lucian şi iubita sa, Cornelia Brediceanu, din cauza opoziţiei familiei fetei. Simţindu-se respins, neacceptat prin el însuşi, **B.** retrăieşte la nivel visceral situaţia traumatică din prima copilărie, când, la fel, nu fusese primit în numele propriei individualităţi. Izolându-se într-un sat de munte, tânărul se retrage în sine şi regresează la starea de tăcere originară. Modelul comportamental patern, racordat la societate şi la ordinea lucidă, face din nou loc modelului infantil, în care omul intră în contact cu reţeaua de energii *mana* ale universului. În adâncul suferinţei sale, Lucian are impresia că aude cântece de sirenă, care îi readuc în suflet bucuria magică a copilăriei. El începe să transcrie în poezii aceste scânteieri miraculoase, începuturile creaţiei sale intrând astfel sub modelul mitic al poeziei inspirate de muze sau de daimoni ai propriilor abise interioare. *Poemele luminii* şi *Pietre pentru templul meu* sunt hrănite din aceste viziuni extatice, ce îşi găsesc în poetica expresionistă vieneză nu atât un inspirator, cât un suport teoretic. **B.** învaţă astfel să redeschidă canalele de comunicare cu fondul magic adânc îngropat în el însuşi. Întreaga sa creaţie ulterioară va fi o modalitate de valorificare poetică, de distribuire dramatică şi de raţionalizare filosofică a fantasmelor de origine infantilă. *Hronicul şi cântecul vârstelor* rămâne un document tulburător al biografiei interioare prin care **L. B.** s-a creat pe sine însuşi ca om al Logosului.

Scanned with OKEN Scanner

EDIŢII: *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1973; *Opere*, Ediţie îngrijită de Dorli Blaga , vol. 6, Bucureşti, 1979; *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Bucureşti, 1990, cu o postfaţă de Ioan Holban; *Opere*, Ediţie critică de George Gană, vol. 6, Bucureşti, 1997.
REFERINŢE CRITICE: G. Şerban, în „Gazeta literară", 48, 1965; I. D. Bălan, în „Luceafărul", 4 decembrie 1965; Ion Oarcăsu, în „Tribuna", 52, 1965; I. Sârbu, în „Ateneu", 1, 1966; Al. Andriescu, în „Iaşul literar", 1, 1966; Gavril Istrate, în „Steaua", 1, 1966; Mihai Drăgan, în „Cronica", 1, 1966; N. Manolescu, în „Contemporanul", 8, 1966; I. Bălu, în „Viaţa românească", 2, 1966; Gh. Grigurcu, în „Familia", 2, 1966; Marin Bucur, în *Argeş*, 1, 1966; Ş. Constantin, în „Revue roumaine", 2, 1966; Al. Piru, în „Gazeta literară", 49, 1966; V. Râpeanu, *Noi şi cei dinaintea noastră*, 1966; Pericle Martinescu, în „Secolul 20", 7, 1967; Simion Bărbulescu, *Comentarii critice*, 1969; N. Balotă, în „Argeş", 2, 1975; E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, 1976; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; I. Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, 1981; I. Bălu, *Viaţa lui Lucian Blaga*, vol. I, 1995; Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, 1998.

C. B

HULIGANII — Roman de Mircea Eliade. Prima apariţie în volum: *Huliganii*, roman, vol.1–2, Ed. Naţională S. Ciornei, Bucureşti, 1935. Iniţial, totul fusese proiectat ca un ciclu ce ar fi prezentat balzacian „istoria lui Francisc Anicet, decăderea familiei în urma exproprierii moşiei, sărăcia în care crescuseră cei doi băieţi, Pavel şi Petru" (**M. E.**, *Memorii*, I). Intenţia iniţială virează spre „o frescă a «tinerei generaţii»", din care apare în 1934 primul episod, *Întoarcerea din rai* (fragmente în periodice, în antologii, ediţii, interviuri, în Handoca 1997; referinţe critice în Handoca, II, 1998). Al doilea episod, *Huliganii*, începe să fie scris în august 1935 şi apare în vitrinele librăriilor bucureştene la 29 noiembrie 1935. „Succesul de public şi, în parte, şi de critică a fost destul de mare. Cele 4000 de exemplare s-au epuizat repede şi, după Crăciun, a apărut o nouă ediţie într-un singur volum" (v. *Memorii*, I, cap.XII, XIII). După 23 august 1944 ambele romane au fost „înmormântate", ele fiind retipărite în România pentru prima dată abia în 1991.

Toamna anului 1933 (începutul redactării finale a romanului *Întoarcerea din rai*) deschide în creaţia literară a lui **M. E.** un nou capitol: cel al romanelor sale „realiste", „existenţialiste", elocvente instantanee ce surprind fizionomia spirituală şi destinul unei generaţii deosebite. În acelaşi timp, prin intenţia de frescă socială ele reprezintă valoroase radiografii (mai ales că vin „dinlăuntru") ale uneia dintre cele mai tulburi şi agitate epoci (cca 1930–1950) din istoria modernă a României. Dacă prefigurări ale acestui proiect erau deja vizibile în (încă prea) autobiograficul *Romanul adolescentului miop*, ele se materializează pe deplin abia o dată cu ciclul, iniţial gândit ca o trilogie, inaugurat în 1934 cu *Întoarcerea din rai* (ce „însemna pierderea beatitudinii, a iluziilor şi-a optimismului care dominaseră primii doisprezece ani ai «României Mari»"– *Memorii*, I) şi continuat în 1935 prin *Huliganii*. Dacă „momentului abstract, impersonal şi interiorizat al *Întoarcerii din rai* i-a urmat momentul dinamic, biologic, egocentric al *Huliganilor*" (**M. E.** în „Cronicarul"/11 mai 1936), al treilea roman, început în octombrie 1940 şi abandonat ulterior, a rămas neterminat. Inedit în cea mai mare parte, este azi abia în curs de publicare, cu titlul *Viaţa Nouă* şi intenţiona să reflecte „«ieşirea din magie»", „adică pierderea celor mai fructuoase iluzii, secătuirea elanului biologic, intrarea în viaţa concretă, neglorioasă. Dominantă va fi acum dragostea" (ibidem). Cu *Noaptea de Sânziene* însă, care ducea mai departe cronologic, din 1938 până spre 1950, lumea cărţilor anterioare, deşi cu alte personaje şi într-un alt context, proiectul „romanului unei generaţii" (început cu un sfert de veac în urmă) culminează monumental, pentru a se converti totodată la o *altă* formulă literară, cea a romanului mitic (dimensiunea mitică monopolizând după această dată literatura lui **E.**) ce-i deschide scriitorului noi şi fertile perspective. În ceea ce priveşte însă dipticul din '34–'35, ca şi pentru alte creaţii, altminteri foarte diferite, ieşite din „mantaua" operei dostoievskiene (romanele lui Gide sau Malraux, *Les Thibaults*, *Muntele vrăjit*, *Contrapunctul* lui Huxley ori *Noapte şi zi* al Virginiei Woolf), romane teoretice despre apusul unei lumi şi primii zori ai alteia, modelul evident îl constituie *Demonii*. Ca atare, deja prima carte ne introduce în atmosfera dramei unor tineri intelectuali (majoritatea între 18 şi 25 de ani) care se consumă în Bucureştiul anilor 1932–1933 în frământate şi adesea tragice căutări, pentru ca a doua să le urmărească evoluţia în 1934–1935.

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul celor două romane personajele formează un grup relativ stabil – Pavel Anicet, Emilian, Ghighi, soții Dobridor, Ilieș, Vlădescu nu părăsesc *Întoarcerea*.... Atenuați (Una, Lazarovici, Eleazar), potențați (Petru Anicet, Felicia Baly, Jean Ciutariu, Nora, Liza) sau păstrându-și anvergura (David Dragu), ceilalți eroi ai *Întoarcerii*... vin să completeze bogata umanitate a *Huliganilor*: familiile Pleșa, Lecca, Pașalega, Dumitrașcu, Baly, Pușcariu cu „vedetele" lor, doamna Anicet, Marcella Streinu, Mitică Gheorghiu, Tomescu, Balaban etc. – din care se detașează Pavel (metafizic sinucigaș „cu metodă") și Petru Anicet (un „suflet înghețat" în *superbia*-i diabolică, în el întâlnindu-se, nu prea reușit, Sorel și Rastignac, un mărunt Stavroghin balcanic și un Leverkühn *avant la lettre*, germinând dintr-o aceeași drojdie post–nietzscheiană); David Dragu (teoreticianul „huliganismului" fertil), Alexandru Pleșa (apologetul „moralei virile", al „spiritului de corp" menit să organizeze viitoarele regimente intoxicate de mitul morții colective), Mitică Gheorghiu („huligan" monodimensional, biologic–instinctual) etc. Totuși, nici personajele, nici acțiunile lor (numeroase, fără a fi însă importante epic) nu sunt memorabile, ci *portretul de grup* pe care îl încheagă – portretul unei generații, și mai ales *dialectica devenirii* acestei generații. De aceea, deși își are propria autonomie, episodul *Huliganilor* reclamă cu necesitate, în ordinea unei sporite înțelegeri, integrarea în ciclu, căci abia astfel realizăm la justa-i valoare efortul lui **E.** de a da „oglinda fidelă a tinerei generații de intelectuali sacrificați de viață". Și asta pentru că, în cele din urmă, tocmai acești „intelectuali și visători", „tineri eminenți rămași pe drumuri cu diplomele în buzunar, tineri idealiști înfrânți în cea dintâi luptă cu viața" sunt *huliganii*. Urmași ai „omului din subterană", ai „omului ridicol" și ai omului „actului gratuit" (dar diferiți de aceștia), ei reprezintă, între eroul romantic și cel al generației „beat" și al baricadelor lui 1968, tronsonul intermediar al unei noi ipostaze dintr-o galerie a *rebelului* ce se întinde de la îngerul căzut la gangsterul modern. Dacă secolele trecute promovaseră treptat în prim–planul vieții sociale, politice etc. intelectualul, secolul XX consacră definitiv *ideologul*, omul care are o „conștiință teoretică a lumii" (**M. E.**) și care își trăiește întreaga existență (sub toate aspectele – inclusiv cel politic, suplimentar accentuat de modernitate) conform unor „teorii". Hipertrofiată mașină de gândit și suferind de o adevărată nevroză intelectuală, prizonier al propriilor raționamente etern–antinomice și condamnat la exil perpetuu într-un univers pur noetic, „teoreticianul" a pierdut intuiția celorlalte dimensiuni ale existenței pe care o mai avea încă filosoful. Tot epoca modernă înlocuiește sintagma „omul vrea să fie zeu" cu „omul vrea să fie tânăr"(Gombrowicz). Din acest aliaj inedit și exploziv, prin excelență modern, dintre o *vârstă* (tinerețea) trăită orgasmic în toate provocările ei metafizice, biologice, sociale etc. și o nouă *configurație* umană – intelectualul în ipostaza sa de „teoretician", s-a născut, la 1789, *revoluționarul* ultimilor două sute de ani („sunt totuși revoluționar, cum e orice om viu care vrea să-și trăiască viața liber", afirmă Alexandru Pleșa). Până atunci teoreticienii n-au fost tineri și nici revoluționari. La sfârșit de mileniu tinerii nu mai sunt revoluționari (secolul XX îngropând pentru multă vreme de-aici înainte mitul, speranța, visul, iluzia revoluției) și nici teoreticieni – acest aliaj inedit e aluatul din care sunt plămădiți și „huliganii" lui **E.** „Bestii cerebrale", având „întotdeauna o revoluție de propovăduit, o reformă de promovat", dar având prea rar „o seriozitate elementară: a merge până la capăt, orice s-ar întâmpla" (căci, deși „obsedați de acțiune, totuși nu fac nimic"), cu tot excesul lor de vitalitate și inteligență, sunt o generație de bărbați slabi, care creează drame din slăbiciune și fac din cădere o filosofie. Meritul și vina lor esențială este aceea că, confundând *sinceritatea* cu *luciditatea*, au preferat-o pe prima. Ideile lor sunt cele ale epocii cuprinse între sfârșitul de secol XIX și jumătatea secolului XX, dar dramatic radicalizate, pentru că, pe lângă faptul de a fi o generație *inter*–belică, „huliganii" sunt și o generație *post*–belică, generația născută în ajunul loviturii de moarte primite în 1918 de vechea lume și de întregul ei mod de viață și presimțind, trăind sub spectrul fatal al definitivei ei prăbușiri (lui Lazarovici „I se părea că asistă la o lume întreagă care se descompune, se pregătește de moarte"), o dată cu al doilea război mondial. Cum o bună parte din aceste idei caracterizează, într-o progresivă accentuare, sfârșitul de mileniu, promițând să

Scanned with OKEN Scanner

domine măcar începutul celui următor, „trăirismul" generației „huliganice" românești ne apare azi ca un existențialism *avant la date*. Născut precoce într-o societate mai bolnavă decât cele apusene și concentrat în jurul unui mentor, al unor figuri carismatice, al unor obsesii comune, al unor mituri colective și al unei generații, trăirismul e mai vizibil aici, fiind pe larg teoretizat în disputele generaționiste din 1927–28 și 1930–33). El nu este totuși unul în sensul anilor '50–'60, ci o „filosofie a vieții" solidară cu climatul ideatic al epocii. Nietzsche (care dă tonul), Dostoievski, Gide, Bergson, Kierkegaard, Papini, Berdiaev, Ortega y Gasset, Unamuno, Spengler etc. (dar și Lenin sau Mussolini, Gandhi sau Christos) constituie reperele teoretice majore pentru această generație *individualistă* până la durere. Ea își caută pedeapsa, răscumpărarea sau mântuirea în înregimentarea în varii colectivisme, valorificând exclusiv *experiența personală* (în biologie ca și în spiritual, în sex ca și în religie) și *trăirea intensă*, fiind obsedată de setea de experiență/aventură, de „autenticitate", de „voința de a fi așa cum ești". E o generație „îmbibată de misticism orientalizant german postbelic, de misticism rus din emigrație, de maurrasism, neotomism, comunism rus și marxism german, ca și de fascismul italian și național–socialismul german" (cum o definea în „Criterion", nr.3-4/ 1934, M. Vulcănescu). „Huliganii" sunt însă și *oameni tineri*, care cred că încep lumea pe cont propriu și care încearcă să-și dovedească că există, că sunt vii și importanți. La apogeul modernității, înainte ca efemera „celebritate" postmodernă să înlocuiască definitiv atemporala „glorie", se crede cu tărie că individul poate marca epoca și ca atare, ei își trăiesc orgiastic *mitul vârstei lor* respingând tot ce e establishment, ontologic sau social. De două ori revoltați (ca *teoreticieni* și ca *tineri*), „huliganii"pledează, nietzscheian, pentru o „reevaluare a tuturor valorilor", ridicându-se în general împotriva unei condiții umane insuficiente, ale cărei limite sunt mereu forțate sau denunțate, uneori chiar prin actul suprem al sinuciderii Revolta lor e împotriva vidului interior și a inautenticului existenței moderne, citadine, burgheze, liberale și laice, împotriva răului modern de viață, a vieții false, kitch, pre–fabricată în șerie mare și încătușată de false credințe. Libertatea e astfel cucerită și explorată la extreme („Am vrut să fim liberi, am izbutit să avem cea mai depravată libertate care a existat cândva în țara românească", recunoaște Vlădescu). Nu contează libertatea alegerii *între* Bine și Rău, singura socialmente posibilă, ci una „dincolo de Bine și de Rău". Aceasta îi stânjenește însă, așa că unii o vor ceda, dostoievskian, unei *puteri* superioare, unui „principiu al autorității" care nu mai poate fi unul al ordinii (cum explică dl. Baly), ci al haosului și anarhiei. Totuși, dimensiunea politică trebuie atent cântărită: politicul există, dar colateral și decurgând din concepția generală de viață. El e mai curând o metafizică decât o ideologie politică (chiar și în cazul ideologiilor extreme – v. Eleazar sau Emilian). Politica de dreapta e încă minor prezentă în economia eroilor și a cărților (**E.** reprezentând de altfel, după Cioran, „aspectul suprapolitic al generației noastre". Ea este denunțată ca simplă „barbarie organizată" chiar de teoreticianul „huliganismului", Dragu. **E.** nu caută însă să dea în cărțile sale un „îndreptar de comportament", ci, cronicar obiectiv al epocii sale (autoexcluzându-se, heterodiegetic–neutral, și din discursul narativ), el „scrie despre antimodelele unui timp al urgențelor" (C. Ungureanu). „Huliganul" e totuși un model uman, care eșuează numai datorită incapacității de a-și înțelege corect esența, demonstrând de altfel o „surprinzătoare lipsă de reflecție", „dat fiind că e vorba în general de intelectuali" (I. P. Culianu). Într-adevăr, „huliganismul" e o experiență „joasă", o afirmă Dragu, Vlădescu etc. în romane, dar și autorul în interviurile prilejuite de apariția cărții, în *Jurnal*, în *Memorii* sau în *Încercarea labirintului*. Însă, ca orice experiență „infernală", „diabolică" (de la primitivi la Dante sau Goethe), e totuși fundamental *necesară* ca sursă de permanent dinamism și autenticitate, cu condiția *depășirii* ei, a superioarei ei transfigurări prin contemplație și înălțare. Neînțelegerea statutului ei de probă inițiatică, de *treaptă* a devenirii de sine (iar nu de experiență autosuficientă sau scop în sine, cum s-au mulțumit s-o creadă majoritatea, inclusiv beatnicii și hippy-i), oprirea definitivă în „infernul" instinctelor hiper–abundente și prost coordonate și al egoismului, înțelegerea greșită a relației individ–colectivitate și „excesiva sensibilitate pentru nesubstanțialitatea vieții" (Cioran) a acestor

Scanned with OKEN Scanner

ultimi aristocraţi ai spiritului – iată doar câteva dintre cauzele ce explică de ce majoritatea „huliganilor" se macină în gol, „căzând" mereu. Cu romanele acestei experienţe – romane ale unei ispitiri – **E.** însuşi se desparte de momentul său vitalist, pentru a trece definitiv în prezentul continuu al spiritului. Temperament esenţialmente anti–nihilist şi anti–sceptic, optimist şi profetic (până la a-i scandaliza pe Cioran şi Ionescu), **E.** scapă destinului „huliganic" ancorând în crezul creaţiei şi al sensului (fie acesta şi numai instituit, dacă nu revelat). Dacă Ţuţea, Cioran sau Ionescu au rămas „huligani" până la moarte (în sensul bun al termenului), după ce a ales Europa în locul Indiei, **E.** a ales, inevitabil, şi să sacrifice „huliganul" pentru a se putea naşte pe deplin „savantul", „scriitorul", „profesorul", „mistagogul". Câştigând în monumentalitate, însă pierzând din viaţă şi autenticitate, destinul său reface astfel traiectoria celui faustic, arhetipală pentru Europa modernă. După ce în prima parte a vieţii, ca un Faust huliganic, încearcă să forţeze ordinea prestabilită a lucrurilor, el sfârşeşte, tot ca Faust, făurind mituri şi credinţe din săpun pentru a zăgăzui disperarea, neantul sufletesc al lumii postreligioase, în loc să-l accentueze, ca Cioran sau Ionescu. Cele două ipostaze ale „huliganului" apar distinct în cele două romane. Astfel, în *Întoarcerea...* vedem cum tinerii aceştia, formaţi într-un paradis pur spiritual şi prea puţin pregătiţi pentru o confruntare serioasă cu viaţa se izbesc de realitatea existenţei, a societăţii, dar şi de propriul lor „idealism". Luând-o *à rebours* faţă de această realitate, ei răstoarnă chiar şi ceea ce ar fi meritat păstrat, lovindu-i chiar şi pe nevinovaţi şi proclamând deocamdată haosul, în aşteptarea unui cosmos mai bun. Dacă în *Întoarcerea...* autenticitatea experienţei existenţiale se năştea din tensiunea luptei dintre ideal şi cădere. Eroii trăindu-şi responsabil teoriile până la ultimele consecinţe şi rămânând măreţi chiar şi atunci când se pregăteau de ratare, în *Huliganii* are loc o demonstrativă „bălăcire" în cădere. Ca atare, autenticitatea, tensiunea, freamătul şi drama dispar, înlocuite de falsitate, derizoriu sufletesc şi/ori intelectual, eroii, irevocabil modificaţi de căderea în realitate şi istorie şi înrăiţi de ratarea sensului superior al experienţei „huliganice", ajung aici nişte rataţi mărunţi, comuni şi cruzi, vagi seducători kierkegaardieni pierduţi în reverii bovaric–siropoase, ce inventează „teorii" pentru a-şi scuza faptele şi iresponsabilitatea. Tragediei îi ia locul mahalagismul, iar „huliganii" devin simpli huligani, fără anvergură existenţială, golani comozi ce mimează, fals, autenticitatea. Promovând o nietzscheiană morală însingurată şi „virilă", amândouă sunt şi nişte romane „virile" (în tradiţia dostoievskiană remarcată de **E.** în *Fragmentarium*). Femeia e secundară în destinul bărbatului („îl poate nenoroci, îl poate ucide/.../ nu-l poate modifica", o femeie nu „poate interveni să schimbe substanţa unui bărbat", afirma **E.** în „Reporter"/14 febr. 1934). În *Huliganii*, provincia ca factor de selecţie, valoarea morţii colective, destinul României în eternitate, libertatea colectivă, omul şi „brava" lume nouă, elită şi masă, realizare şi ratare, fenomenul „dezordinii necesare", cartea ca „timp concentrat", „acţiunea politică" cristalizează obsesii ale generaţiei „Crinului Alb", a „Itinerariului spiritual" şi a „Criterionului". Ele pot fi regăsite fie în publicistica tinerelor (pe atunci) condeie, fie chiar în eseistica şi literatura lui **E.**,el însuşi un exponenţial şef de generaţie. Spre deosebire de *Întoarcerea...*, unde contrapunctul huxleyan şi monologul interior joyceian traduceau halucinant şi expresiv cerebralitatea eroilor, vibraţia şi intensitatea gândurilor şi trăirilor, în *Huliganii* formula narativă e una obişnuită, de aici şi simpatia sporită a publicului şi criticii. Ea propune tipicele inserturi (mai puţin masive) eseistice, ce nu mai trădează însă clocotul existenţial din primul roman, cu atât mai mult cu cât întreaga dimensiune „huliganică" e serios compromisă de reapariţia iniţialei intenţii balzaciene a ciclului. Aceasta marchează, ce-i drept, câteva certe reuşite literare proprii: călinescienele (prin figuri, conflicte şi manii) familii Lecca şi Paşalega, portretul doamnei Anicet sau al lui Mitică Gheorghiu (personaj interesant, dar cam inadecvat în context), tablouri izbutite, ca serata Feliciei sau primenirea lui Petru Anicet la Lecca etc. – ce se aliază destul de prost cu dostoievskianismul ansamblului. Această scădere a tensiunii şi a calităţii umane de la un roman la altul nu e însă integral imputabilă autorului, căci ea e în bună măsură simptomatică pentru devenirea însăşi a „huliganilor" (implacabilă ca un silogism), aşa cum simptomatică e şi neîmplinirea ultimului

Scanned with OKEN Scanner

roman proiectat al ciclului. Istoria a curmat violent dialectica „huliganilor", înmormântând cu ei o lume și un *Weltanschauung*, căci astăzi, în ciuda marii mize a ideilor puse în joc, toate aceste discuții par mai vechi decât dinozaurii și mai puțin aderente la realitate decât dialogurile lui Platon. Și cu toate acestea, chiar și azi, când fervoarea ideologică s-a stins și „marile mituri" au apus (numai pentru a fi înlocuite de altele), cărțile *rămân*. Rămân aceste „romane ale unei generații", cuprinzând între coperți întreg specificul unei epoci, alături de răspunsurile ei la câteva din întrebările eterne ale omului. Sunt cărți ale unei ispitiri și ale unei victorii cel puțin a autorului, poate cele mai puternice romane „de idei" din literatura română; niște cărți care, fără a fi cele mai bune ale scriitorului **E.**, sunt în destule privințe remarcabile. Ele reprezintă, în sfârșit, o inegalabilă pledoarie pentru *idee* (parte inevitabilă din destinul omului modern) și pentru *autenticitate*, fără de care nimic temeinic nu se poate construi în ordinea spiritului, sunt cărți ale patosului trăirii întru idee și adevăr, așa cum nimeni la noi n-a scris mai intens și mai vibrant, mai în cunoștință de cauză decât **M. E.**

EDIȚII: *Huliganii*, roman, 2 vol., București, 1935; ed. a II-a (într-un singur volum), 1936; ed. a III-a, 1943; ed. a IV-a, ed. îngr. și cuvânt înainte de M. Handoca, București, 1991; ed. a V-a, București, 1995.

TRADUCERI: *Les Hooligans*, tr. de Alain Paruit, Ed. l'Herne, 1987; *Huliganii*, tr. Richard Reschika, Herder, Freiburg–Basel–Wien, 1993.

REFERINȚE CRITICE: I. Vasiliu, în „Răboj" nr. 2, 1935; G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic" nr. 784, 1935; Erasm /Petre Manoliu/ în „Credința" nr. 616, 1935; M. Sebastian, în „Rampa" nr. 538, 1935; O. Șuluțiu, în „Familia" nr. 2, 1936; Perpessicius, Radio București 30.01.1936 (reprodus în *Opere* 7); P. Constantinescu, în „Vremea" nr. 420, 1936 (reprodus în *Scrieri* 2); Pericle Martinescu, în „Reporter" nr. 1-2, 1936; idem, în „Societatea de mâine" nr. 1, 1936; E. Cioran, în „Pagini literare" nr. 1, 1936 (reprodus în E. Cioran, *Revelațiile durerii*, 1990); E. Ionescu, în „Facla" nr. 1552, 1936 (reprodus în E. Ionescu, *În război cu toată lumea*, I, 1992); N. Cristinoiu, în Viața Românească" nr. 2-3, 1936; Ș. Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale"nr. 3, 1936; Al. Philippide, în „Viața Românească" nr. 6-8, 1936; C. Stelian, în „Gând românesc" nr. 8-9, 1936; Stoica I. Traian, în „Pământul" nr. 147, 1936; E. Lovinescu, *Istoria literaturii contemporane. 1900-1937*, 1937 (reprodusă în *Scrieri* 6); Basile Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a doua 1982); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; D. Micu, în „Limbă și literatură" nr. XVII, 1968; Fl. Manolescu, în „Analele Univ. București. Limbă și literatură română" nr. 2, 1969; M. Vaida, *Ospățul lui Trimalchio*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; D. Micu, *„Gândirea" și gândirismul*, 1975; M. Handoca, *M. Eliade. Contribuții biobibliografice*, 1980; A. Sasu, M. Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, I, 1985; I. Ianoși, *Literatură și filosofie*, 1986; M. L. Ricketts, *Mircea Eliade: The Romanian Roots*, I-II, 1988; „Caiete critice" nr. 1-2, 1988; Dan C. Mihăilescu, în E. Cioran, *Revelațiile durerii*, 1990; C. Cubleșan, în „Steaua" nr. 9, 1991; C. Ungureanu, în „Orizont" nr. 28, 1991; Z. Ornea, în „România literară" nr. 37, 1991; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, 1991; M. Handoca, *M. Eliade. Câteva ipostaze ale unei personalități proteice*, 1992; *M. Eliade comentat de M. Handoca*, 1993; A. Pamfil, *Spațialitate și temporalitate*, 1993; I. Bălu, în M. Eliade, *Opere* 1, 1994; D. Micu, *În căutarea autenticității*, II, 1994;D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995; I. P. Culianu, *Mircea Eliade*, 1995; Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995 (ed. a II-a 1996); C. Ungureanu, *M. Eliade și literatura exilului*, 1995; E. Simion, *M. Eliade, spirit al amplitudinii*, 1996; M. Zaciu, *Scrisori nimănui*, 1996; M. Handoca, *M. Eliade. Biobibliografie*, I, 1997; M. Handoca, *M. Eliade. Biobibliografie*, II, 1998; Gh. Glodeanu, *M. Eliade*, 1998.

L. D. R.

Scanned with OKEN Scanner

I

IARNA BĂRBAȚILOR — Volum de nuvele de Ștefan Bănulescu, apărut la București în anul 1965. Un rol important în geneza cărții l-a avut activitatea de reporter a autorului, desfășurată între anii 1949-1962, precum și versurile sale publicate în volum de abia în 1968, dar scrise mai devreme, concomitent și chiar înaintea nuvelelor. Acestea au apărut mai întâi în presă („Gazeta literară" și „Luceafărul") între anii 1963 și 1964. La ediția a treia, în 1971, sumarul volumului a fost îmbogățit cu două nuvele noi, *Vieți provizorii* și *Casa cu ecouri târzii*, publicate și ele inițial în reviste în 1970. Ediția definitivă din 1979 cuprinde, pe lângă nuvelele de acum cunoscute, și o *addenda* în care sunt tipărite poeziile lui Ștefan Bănulescu sub titlul *Cântece de câmpie*.

Iarna bărbaților e un volum ce marchează în literatura română tranziția de la realismul socialist al anilor '50 spre noul tradiționalism de la sfârșitul deceniului al șaptelea și din deceniul al optulea. Autorul păstrează tematica veche, evocând războiul, punând în lumină figura comunistului, anunțând colectivizarea agriculturii etc., dar adaugă o atracție pentru universul arhaic și tradițional, pentru obiceiurile străvechi, cu substrat magic precreștin. *Mistrefii erau blânzi*, cu care volumul se deschide, este o nuvelă mitică, pornind de la un motiv răspândit la mai toate popoarele lumii: cel al potopului. Fenomenele provocate de revărsarea Dunării sunt descrise de **Ș. B.** într-o viziune apocaliptică, specifică miturilor diluviene, înțelese de obicei ca o întoarcere la inform și la haos. În sufletul oamenilor reînvie un sentiment ancestral de teroare cosmică, de sfârșit de lume, atât de puternic încât afectează chiar și limbajul, îngreunând – și chiar împiedicând – comunicarea. Cuvintele au devenit inutile, căci ele denumesc o lume ce nu mai există, o lume anihilată de furia apelor. Discursul diaconului Ichim se dezintegrează, pare sfărâmat de viscol, vorbele sale nu reușesc să se lege și să articuleze un înțeles. Tema nuvelei e, așadar, confruntarea dintre om și forțele dezlănțuite ale naturii. Interesat cu precădere – ca și în nuvelele următoare – de problemele colective, autorul înfățișează o comunitate umană tradițională ce se încăpățânează să reziste într-un loc neprielnic, înfruntând an de an puterea apelor revărsate. Diaconul Ichim e un străin care, odată ajuns în satul din Deltă, s-a identificat cu destinul acestei comunități. Existența lui e dublă: conștientă și onirică. Numai în visele lui, de care dimineața nu-și mai aduce aminte, diaconul aspiră spre o altă lume, mai stabilă și mai uscată. Nu s-a gândit însă niciodată să părăsească această așezare mereu dislocată de ape, ci – dimpotrivă – a căutat s-o consolideze consemnându-i existența istorică, însemnându-i nașterile și morțile, deci trecerea prin timp. Același spirit de rezistență îl definește și pe Condrat, personajul principal al nuvelei. Și el înfruntă apele, nici el nu renunță la valorile umane, rătăcind cu o barcă în căutarea unui petic de pământ unde să-și poată înmormânta fiul decedat. Opune forței distrugătoare a apelor respectul neclintit față de datinile cu o vechime imemorială. Forța vitală e trăsătura principală a Vicăi, femeia cu trup mare și puternic, ce se alătură grupului din barca lui Condrat. Descrisă în registru dublu – realist și legendar –, Vica e un personaj fabulos, desprins parcă din mitologia autohtonă. Oamenii cred că se ascunde în stuf și că a putrezit rochia pe ea, că umblă înfășurată în frunze de papură, ca paparudele, și se hrănește prinzând peștele pe sub apă ca vidrele. Din bocetul Feniei – soția lui Condrat – rezultă că Vica e „fată de brezoi" și că e un fel de spirit al Deltei, fiind născută în lotcă și având ca doică Dunărea. Pe de o parte e închipuită ca un duh al apelor – o știmă sau o paparudă –, iar pe de altă parte, ca un simbol al vrăjii erotice („iepșotina", „șerpoaica"). Există în nuvelă mai multe imagini simbolice, dintre care mai importante sunt două. E mai întâi un simbol apocaliptic, acela al stejarului culcat de furtună în mijlocul pădurii. De multă vreme uscat, sătenii refuzau să-l taie, crezându-l încă verde, chiar dacă nu mai da frunze. Doborât de ape, copacul își dezvăluie în sfârșit putreziciunea lăuntrică. Prin trunchiul său gol, ca printr-un ochean, se putea privi „sfârșitul". În finalul nuvelei apare cel de-al doilea simbol, de data aceasta un simbol al vitalității și al

Scanned with OKEN Scanner

regenerării. Este imaginea turmei de mistreți și mai ales a unui mistreț bătrân și chior, numit de săteni Vasile. Blând, acceptând să mănânce porumb din palma oamenilor, mistrețul era cunoscut de multă vreme prin partea locului. Deși bătrân, el „nu se lasă", zburdălnicia și dorința de joacă nu l-au părăsit nici acum, pe timp de calamitate. Animal htonian, mistrețul e aici simbolul vieții triumfătoare, al vieții pe care forțele ostile ale diluviului nu pot s-o învingă. Veselia sătenilor privind hârjoana mistrețului e o sfidare a potopului, râsul e mijlocul prin care ei izbutesc să biruiască teroarea cosmică. Cea de a doua nuvelă din volum, *Dropia*, începe cu câteva precizări temporale. Momentul descris de autor e unul prielnic istorisirilor de tot felul. Ca și la Sadoveanu uneori, istorisirile au loc noaptea, înainte de-a se crăpa de ziuă, când oamenii, înaintând într-o direcție deocamdată necunoscută, nu-și pot vedea fețele, dar își aud vocile. Referințele temporale se înmulțesc pe parcurs, oferind chiar posibilitatea unei situări istorice a evenimentelor. Se subînțelege că ne aflăm în unul dintre anii de secetă de după primul război mondial, când uscăciunea a durat din săptămâna Floriilor și până toamna. S-au produs anomalii ale vremii, s-a produs un fenomen curios de interferențe temporale, o suprapunere de anotimpuri. Proza alunecă pe nesimțite în simbol, stabilind relații de analogie și corespondențe între starea vremii și starea lăuntrică a personajelor. Răbufnirea trecutului în prezent, descrisă în termeni calendaristici, e și trăsătura esențială a istorisirilor lui Miron, personajul principal, ce își rememorează anii de tinerețe. Ca și în alte nuvele, **Ș. B.** e interesat nu numai de soarta unui erou, ci și de specificul unei colectivități, o colectivitate rurală din Câmpia Bărăganului. Ceea ce caracterizează această lume e, întâi de toate, inaderența la prezent și perpetuarea unor structuri străvechi. Satul persevereză (confirmând parcă ideile lui Blaga) în afara istoriei, dorește să-și conserve, oricare ar fi împrejurările, spiritul său arhaic. Ca nuvelă erotică, *Dropia* aduce în prim plan figura unui personaj care, ajuns la vârsta retrospectivelor, trăiește un sentiment de neîmplinire și chiar un sentiment al ratării („De două ori nu știusem pe lângă ce trec"). În tinerețe a iubit o fată din sat, dar fiind hoinar și nepăsător, fata a fost pețită în lipsa lui de Paminode Dănilă și dusă în satul vecin. Mai târziu, când își dă seama de greșeala pe care a făcut-o, Miron vine s-o caute, dar n-o mai află între femeile din neamul lui Dănilă. Ceea ce caută el acuma pare mai degrabă o himeră („Fata pe care o caută omul ăsta crezi că *este*?"). În satul vecin va întâlni însă o altă femeie, pe Victoria, soția pândarului, împreună cu care ar forma o pereche potrivită. Nici de data aceasta iubirea lui nu se împlinește. Femeia veselă, înaltă, roșie în obraji și ageră la minte îl va părăsi pe necioplitul ei soț, fără a mai găsi vreodată un bărbat pe potriva ei. Avea să moară în curând cu regretul că „vremea a trecut străină pe lângă [ea]". *Dropia* cuprinde așadar povestea unor oameni făcuți parcă unul pentru altul, dar care, din varii pricini, ratează întâlnirea, trăind apoi un sentiment al eșecului. Scrisă la persoana întâi și având un narator homodiegetic, adică un narator ce a participat la întâmplările ce urmează a le povesti, *Satul de lut* e o narațiune cu caracter retrospectiv, reconstituind fapte din vremea celui de-al doilea război mondial. Tema nuvelei este o căutare, o încercare neizbutită de a reconstitui evenimente ce au rămas neelucidate pentru că martorii lipsesc. Naratorul e obsedat de enigmele acelui timp, vrea să lămurească și să înțeleagă ce s-a întâmplat atunci, în trecutul acela încă apropiat și totuși atât de misterios. Nuvela mizează pe ambiguitate, creează situații neclare, cultivă incertitudinea și confuzia, întreține până la capăt enigmele. Nimic nu se știe precis, există doar presupuneri, păreri, o încâlceală de piste care nu duc nicăieri, descurajând orice efort de a continua investigațiile. Drumul pe care naratorul îl face într-un sat prahovean pentru a dezlega taina ce învăluie dispariția regimentului 14 este un pretext epic reprezentând intriga nuvelei. Dincolo de aceasta, scopul evident al autorului este de a crea o imagine a războiului printr-o desfășurare caleidoscopică de secvențe ce n-au altă legătură între ele decât aceea că se referă, toate, într-un fel sau altul la conflictul armat al cărui teatru România devenise în 1944. Naratorul observă că pe șosea trec necontenit, în mare viteză, motociclete și mașini blindate germane, iar de la tovarășul său de drum află că la anumite ore, pe deasupra zonei, zboară avioane americane ce se duc să bombardeze schelele petrolifere și rafinăriile. Uneori se dau lupte aeriene și avioanele, când sunt încolțite,

Scanned with OKEN Scanner

lasă să cadă butoaie argintii, pline cu benzină albastră. Sătenii le adună și vând benzina la oraș pe bani buni. Pentru a nu fi văzute de sus și bombardate, trenurile se opresc timp de două ore într-o pădure de salcâmi, iar călătorii se ascund printre copaci. Femeile surprinse la săpat pe arie, în loc să se ascundă și ele, cred că e mai bine să îngenuncheze și să se roage. Dintr-un asemenea atac aerian naratorul scapă nevătămat, dar călătorii din tren și câțiva săteni de pe câmp sunt omorâți de schije. Pe lângă latura aceasta „realistă", reportericească pe alocuri, narațiunea se impune prin câteva biografii trasate fugitiv, dar care se reține. Pe ecranul nuvelei personajele apar și dispar cu repeziciune, chipul lor se distinge o clipă, apoi se șterge ca și când nici n-ar fi fost, vocile lor cresc în intensitate și consistență, dar în curând se sting, lăsând loc altora ce vor avea aceeași soartă, vor urma aceeași evoluție de la prezență la absență. Oamenii se topesc parcă în aerul strălucitor al câmpiei, în vreme ce din același aer se întrupează neîncetat figuri noi, cu o existență la fel de efemeră. Tiparul compozițional în nuvela *Vară și viscol* nu diferă prea mult de acela din *Satul de lut*. La acest nivel, inventivitatea scriitorului pare destul de scăzută, el preferă să construiască după un model deja exersat, fiind puțin atras de variații formale sau de structuri noi. Și de data aceasta punctul de pornire este călătoria unui personaj printr-o lume ce-i rămăsese până atunci necunoscută, dar cu care se simte solidar din prima clipă. În plan narativ, funcția acestui personaj este de-a oglindi împrejurimile și oamenii (nu întâmplător motivul oglinzii apare în nuvelă), ceea ce nu înseamnă că el rămâne un simplu reflector și că îi lipsește o identitate proprie, o individualitate. Are și așa ceva, dar scopul cu care a fost creat este în primul rând acela de a răsfrânge lumea. Cele două nuvele, *Satul de lut* și *Vară și viscol* se mai aseamănă încă într-un punct: amândouă fac referire la cel de-al doilea război mondial. Părăsind acest plan, prea bătătorit pentru a mai asigura originalitatea nuvelei, vom observa că prin alte aspecte *Vară și viscol* prelungește o linie majoră a nuvelisticii bănulesciene, aceea inaugurată cu *Dropia* și *Mistreții erau blânzi*. Autorul pătrunde încă o dată în universul miturilor, al legendelor și al ritualurilor, consemnând tradiții de înmormântare, obiceiuri de priveghi, valorificând deci un fond etnografic, redescoperit în anii '60 și de alți scriitori români. Sub privirea personajului-reflector cade o lume tradițională, arhaică, trăind după semne și credințe moștenite, fără ca acest lucru să o ducă la ignorarea desăvârșită a istoriei. Concomitent cu descrierea datinilor vechi, mai puțin inteligibile astăzi, autorul recreează și limbajul inițiatic – pe alocuri obscur – al acestora, imprimând nuvelei un aspect aproape hermetic. Se simte la **Ș. B.** o tendință de-a minimaliza tradiția creștină și de-a căuta substratul păgân, singurul important, în viziunea sa, pentru definirea românilor ca etnie. Aflăm, de exemplu, că în satul Glava oamenii țin mai mult „obiceiurile vechi, de pământ, decât cele creștinești", iar locul preotului surd și orb fusese luat de un dascăl ce ignora învățăturile Scripturii. Etnicismul prozei lui **Ș. B.** nu înglobează așadar tradiția creștină, probabil pentru că aceasta continua să fie respinsă de către doctrinarii comunismului deveniți în acei ani mari admiratori ai geto-dacilor. Cea mai amplă nuvelă din volum este *Masa cu oglinzi*. Scriitorul se repetă încă o dată, creând situații și tipologii umane cu care deja ne-am obișnuit, cum ar fi, de pildă, categoria personajelor în mers, a personajelor ce se deplasează înspre un loc anume, de data aceasta înspre un oraș dunărean pierdut parcă pe întinderea nesfârșită a câmpiei. Fundalul istoric al evenimentelor este de asemenea cel cunoscut: războiul. Orașul e locuit de funcționari și de negustori „avizi și brutali", între care singurul păgubos pare a fi Ion Popescu, om bețiv și cu mintea zburătoare, proprietarul mesei cu oglinzi și vânzător de turtă dulce. De mulți ani masa cu oglinzi a devenit o emblemă a orașului, dar și un simbol care în viziunea unor localnici conține sugestii sumbre. Dacă în *Vară și viscol* motivul catoptric primea o accepțiune stendhaliană de reflectare neutră a unei lumi, acum oglinda, prin multiplicarea și răsturnarea imaginilor, ca și prin conotațiile ei neliniștitoare, e un simbol mai curând baroc. **Ș. B.** a scris de data aceasta o nuvelă preponderent realistă, urmând o poetică balzaciană și schițând tabloul unei societăți în care factorul economic deține supremația. Figurile reprezentative sunt negustorul, proprietarul, administratorul, cârciumarul, deci oameni angajați într-o activitate lucrativă și dominați de interesele lor materiale. Scriitorul a împrumutat

Scanned with OKEN Scanner

vocabularul romanului realist din secolul trecut, vorbind despre vânzări, cumpărări, tranzacţii, aranjamente, mijlociri, înţelegeri, negocieri, transfer de proprietate ş. a. m. d. *Iarna bărbaţilor* deschide mai multe filoane epice, anunţă multiple posibilităţi, de la proza realistă de factură balzaciană, trecând prin naraţiunea simbolică, până la cea mitică şi fantastică. Doar mai târziu, pe măsură ce vremurile se vor mai limpezi şi orientările literare se vor clarifica, **Ş. B.** va renunţa la temele moştenite şi îşi va delimita mai precis teritoriul. Primele lui nuvele, mult discutate de critică, vor rămâne, fără îndoială, un fapt major de istorie literară contemporană.

EDIŢII: *Iarna bărbaţilor*, Bucureşti, 1965; ed. a II-a, 1966; ed. revăzută şi adăugită, 1971; ed. definitivă cu o addenda cuprinzând *Cântece de Câmpie*, 1979; ed. definitivă cu o addenda cuprinzând *Cântece de câmpie*, prefaţă şi notă bibliografică de G. Dimisianu, 1991; *Un regat imaginar*, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, 1970; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; N. Balotă, *Universul prozei*, 1976; Monica Lovinescu, *Unde scurte*, 1978; I. Vartic, *Modelul şi oglinda*, 1982; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985.

Gh. P.

IARNA FIMBUL — Roman de Alice Botez. Într-un interviu acordat în 1975, scriitoarea vorbea despre geneza acestei opere „scrisă curând după o conflagraţie mondială şi în cursul unei boli grave care m-a costat o lungă imobilizare"; ea fusese redactată iniţial „pe un aparat gipsat, în trei luni, rescrisă integral şi publicată după 18 ani", adică în 1968, la Editura Pentru Literatură. „Este, cum precizează tot aici autoarea, filmul unor tragice evenimente – pe plan naţional, familial, internaţional – din timpul şi din preajma celui de-al doilea război mondial, aici cristalizat mitic în simbolul «marii ierni», iarna Fimbul". Cărţile următoare (*Pădurea şi trei zile*, 1970; *Dioptrele*, 1975; *Eclipsa*, 1979 şi *Emisfera de dor*, 1979) rescriu partitura acestui remarcabil debut editorial ce sublimează, în pagini moderne, filonul literaturii de confesiune, practicată anterior publicării *Iernii Fimbul*.

Trei familii care au „aceeaşi rădăcină implântată în Bizanţul veacului de mijloc" îşi împletesc destinele în *Iarna Fimbul*. Duca, Delasena şi Vatarzi ilustrează componenta oriental occidentală din etnia românească, prelungită până târziu, după cea de-a doua conflagraţie mondială. Romanul este povestea – întinsă pe trei generaţii succesive – a destrămării şi, în final, a dispariţiei acestora, fiecare dintre ele având o genealogie respectabilă, fiind înrudite prin sânge. Pe Manuel, Nichifor, Alexe şi Tecla îi leagă un fir comun, ei confirmă axioma că „la ora crepusculară cei de pe urmă poartă vina înaintaşilor, oricum ar fi ei de nevinovaţi". Peste tragedia ultimului război se suprapun fatalitatea spaţiului „unde civilizaţiile se ating" şi istoria repetitivă şi absurdă prin accidentalul său. Pentru că „este în adevăr straniu cum legăturile de familie, contractate de-a lungul generaţiilor, peste zeci şi sute de ani, aduc în scenă membrii aceleiaşi familii, mereu, Duca, Vatarzi, Delasena". De obsesia sfârşitului inexorabil nu se poate desprinde nici rafinatul muzician Manuel, nici impulsivul Alexe şi cu atât mai puţin ultimul cronicar al acestei lumi devitalizate – cărturarul Andronic. Acesta va teoretiza „ora crepusculară" în lucrarea de-o viaţă despre simbolurile Iernii Fimbul: „Este vremea iernii lungi şi grele dinaintea sfârşitului – sfârşitul unei civilizaţii, după care vine un început, se deschide un drum... Le-a denumit «universalele» simboluri ale încheierii unui ciclu". Descoperite de către Tecla – veritabilă cutie de rezonanţă ce transmite, purificate, acordurile finale – paginile lui Andronic alcătuiesc un corespondent la motto-ul extras din studiul lui Richard Alewin, *Universul barocului*: „Chaque époque se crée un symbole, qui est une réponse imagée à la question de savoir ce que signifie la vie et par lequel elle fixe la clef de son secret". Manuscrisul despre *Iarna Fimbul* constituie, epic vorbind, focarul în care se întâlnesc – ca ipostaze ale aceluiaşi *lamento* – personajele ambigue, trăind adică aievea dar şi ca simpli vectori determinaţi de un complex de factori spaţio-temporali şi genetici. În consecinţă, evenimentele (războiul, momente şi întâmplări din ereditatea încărcată) se prefac în elemente de conştiinţă, dematerializate într-un *halou* tutelat şi rezumat de către un supra-personaj: *Timpul*. Performanţa cărţii rezidă tocmai în dezvăluirea mecanismului de fluidizare,

Scanned with OKEN Scanner

de absorbție în temporal a faptului de viață. Or, indecizia cititorului de a stabili, cum s-a spus, frontierele „timpului consumat" și ale „timpului trăit" creează o atmosferă difuză, cu ascendențe în simbolism. În timpul ca expresie a „substanțialității universale" se decantează până la urmă totul, biografie individuală, conjunctură politică, sentiment erotic, arta și universul, securizant până la un punct, al familiei. Pentru a face palpabilă regalitatea Timpului cu centrul pretutindeni, **A. B.** îl asociază cu laitmotivul *apei* ce vertebrează, aidoma operei Virginiei Woolf, întregul roman, de la sfârșitul, prin înec, al Silverinei, și până la diluviul ce însoțește înhumarea savantului Andronic. „Suntem nuferii substanțialității universale", monologhează Irina pierdută deja în „haotica pădure a substanței". În gândurile sale, cutremurate de nebunie, „moartea nu există, pentru că toți sunt ape, toți morții au devenit fluvii, picături care se urmează și se pierd unele într-altele, dar tot ape, ape reci sau unde, forme fluide, prefigurate, sau numai clipocit de valuri. Se întunecă, se albesc, se duc, nu se întorc, nu, uneori numai violențe cutremurate în calmul plat al mărilor uitate de furtuni, tremur al undelor risipite în Oceanul substanțialității universale". Acvaticul aglutinează formele într-o magmă învăluitoare. Același motiv alcătuiește termenul de comparație într-un paragraf definitoriu pentru înțelegerea construcției romanului: „Ieri, azi, mâine, succesiunea asta a timpului e fără importanță, pentru că totul se adună undeva, ca valurile în ocean și continuă să existe odată, *ca un ochi în care se aprind deodată toate imaginile*" (subl. ns.). În unicul său interviu (1975), acordat cu zece ani înainte de moarte, **A. B.** amintea de „constituirea poligonală a dramei epice din fațete, fiecare avându-și rolul său, dar privită prin timpul diferit al personajului". E ceea ce găsim în *Iarna Fimbul*, arhitecturat din monologurile alternante ale lui Manuel, Tecla, Irina, Vasilisa, Nichifor, Andronic ș. a.; ele circumscriu „ochiul în care se aprind deodată toate imaginile" într-o construcție modernă și de mare forță expresivă. Excepție face ultimul capitol – *Durata* (*Sfârșitul timpului trăit*) – unde vocea auctorială și ora bilanțului final se conjugă în perioade aproape muzicale și în dosul cărora se bănuiește doar migala artizanului: „Clipă de clipă, fără clipe, evenimentele timpului întors se ivesc iarăși și iarăși, din nou, mereu, totdeauna, astăzi sau mâine, cumplit". Experiența, mărturisită, a literaturii de confesiune și sugestiile poemului în proză de factură simbolistă fructifică în această operă ce restituie dimensiunea autohtonă, întârziată, a unui *fin de siècle*. Integrabil, ca temă și atmosferă, între valorile literare interbelice, *Iarna Fimbul* impresionează mai ales prin transferul faptului de viață în reflexia filosofică. Tecla, ultimul martor al unei lumi pulverizate, simțea că „propria ei existență se dilată, revărsându-se în miezul lucrurilor". Dilatarea, trecerea de la o ipostază temporală la alta este exprimată și propriu-zis conceptual:"... de o parte timpul consumat, concentrat în trecutul lor, al celorlalți, al tuturor, viețile, Viața; de cealaltă parte timpul pur, neatins, neîntinat, care nu este frântură ci totul, pentru că eternitatea rămâne una și aceeași, neabordată, neîncepută și nesfârșită". Istoria celor trei familii își adaugă astfel meditația filosofică, insinuată până și în percepțiile auditive ale interioarelor. Tecla „auzea mai întâi troznetul surd, la început numai pocnet, al dulapului. Zgomotul se prelungea indefinit, halucinant, până se prefăcea într-o chemare vagă, persistentă". Moartea, eternitatea și dragostea alcătuiesc partitura generoasă a romanului, plasabil la interferența dintre luciditatea Hortensei Papadat-Bengescu și scriitura artistică a Cellei Delavrancea, autoarea *Vrajei*. Materializarea timpului surprins în iureșul său halucinant și tensiunea lirică unitară fixează, în schimb, locul *Iernii Fimbul* în proza românească postbelică.

EDIȚII: *Iarna Fimbul*, București, 1968

REFERINȚE CRITICE: S. Alexandrescu, în „Luceafărul", nr. 51, 1968; A. Anghelescu, în „România literară", nr. 19, 1969; Virgil Ardeleanu, în „Steaua" , nr. 4, 1969; C. Ungureanu, în „Orizont" , nr. 1, 1969; S. Damian, *Intrarea în castel*, 1970; V. Ardeleanu, *A „urâ", a „iubi"*, 1971; L. Petrescu, *Scriitori români și străini*, 1973; I. B. Lefter, în „România literară" , nr. 24, 1985; Tia Șerbănescu, în „România litarară" , nr. 51, 1986; L. Petrescu, în *Dicționarul Scriitorilor Români* (coord. M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), I, A-C, 1995.

M. M.

ICOANE DE LEMN — Tablete de Tudor Arghezi, apărute în Editura „Națională" S. Ciornei, București, 1929. Cel dintâi volum în proză dintr-o suită memorabilă apărea după 20

Scanned with OKEN Scanner

de ani de intens exercițiu publicistic, prin colaborările, mai ales pamfletare, la „Facla", „Hiena", „Seara", și doi ani după debutul poetic editorial prin *Cuvinte potrivite*. Subintitulat *Din amintirile Ierodiaconului Iosif*, textul își are punctul de plecare într-o experiență trăită de Arghezi direct, la mănăstirea Cernica, între 1899 și 1905, când va părăsi, în pragul hirotonisirii, cariera ecleziastică. Ceea ce l-a îndepărtat de cinul monahal, stârnindu-i o durabilă iritare, a fost „caracterul social strict al organizației bisericești. Novicele voise să fugă de lume și în mănăstire întâlnise doar o *altă* lume, care repeta și concentra păcatele celei mari, cu circumstanța agravantă că o făcea sub aripa unor idealuri spirituale ce lui Arghezi i-au rămas ca niște obsesii și după ce, în fapt, le părăsise" (Alexandru George). Experiență religioasă, deși eșuată, l-a marcat definitiv și, artist al extremelor, reunind în opera sa ceea ce părea incompatibil, **A.** se va dezvălui fie ca pamfletar iconoclast și călugăr apostat, fie ca poet, trăind cu ardoare de-a lungul întregii vieți patetica dramă a cunoașterii și metafizica *Psalmilor*. Asemeni lui I. L. Caragiale care „inventase" momentul ca specie literară ce-i aparține în exclusivitate, **A.** creează *tableta* și *biletul*, ale căror atribute sunt, în primul rând, arta cuvântului plastic și concentrarea. Din tinerețe (*Vers și poezie*, 1904) până în anii deplinei maturități (*Prefața* la volumul *Bilete de papagal*, 1946), autorul se pronunța cu fermitate împotriva inflației verbale, a „lăbărțării" în artă, subliniind obligativitatea esențializării și numind drept o condiție a literaturii „întinderea în adâncime". Tableta devine astfel o formă literar-publicistică a discursului de reduse dimensiuni, permițând o largă varietate a temelor. Evidențiindu-i caracterul proteic, **A.** afirma că „Tableta sau Biletul sunt niște sinteze"; acestea „pot să ia accente de la vers, calități de la satiră, arome și culori de la poezie". În *Predoslovia* la *Icoane de lemn* datată 1966 (ed. a II-a, în *Scrieri*, vol. 12), scriitorul vorbea despre organizarea materialului „în zig-zag", adică prin variația contrastantă, care implică fragmentarea tramei epice și aglomerarea diverselor modalități literare. Volumul reunește 69 de tablete, dintre care unele apăruseră anterior în „Națiunea" (1923) și în „Bilete de papagal" (1928-1929), necesitățile redacționale devenind, alături de concepția estetică, factori ce obligau la concentrare. În *Predoslovia* amintită, **A.** precizează că textul, „din cauza consilierilor cu tendințe speciale ai editurii de atunci, a apărut trunchiat". În același loc, afirmă caracterul polemic al scrierii, realizată „într-o epocă în care băteau tobele unui ortodoxism politic profesat de 2-3 aventurieri [...] cu crucea care nu era a lor în mână, și cu putregaiul în sân". De remarcat jocul perspectivelor: nivelul temporal al textelor vizează realități de răspântie de veac, cunoscute de **A.** din interior; momentul apariției volumului, după mai bine de două decenii, îl dezvăluie memorialistului inclement cu aprecierea, din unghiul senectuții, a celor izvodite cândva.

Icoane de lemn grupează tablete, majoritatea axate pe imaginea infernului terestru, instituționalizat prin mănăstire și biserică. „Cel mai violent pamflet asupra vieții monahale" (Pompiliu Constantinescu) se definește prin alăturarea seducătoare și șocantă a pamfletarului, moralistului și poetului, prin alternanța „torentului liric" cu „energia epică" (Perpessicius), ori cu dezinvoltura eseistului. Nota dominantă a *Icoanelor de lemn* este excelența pamfletarului. Cunoscător în profunzime al unei instituții spre care va privi înapoi cu mânie, memoria capricioasă și supusă unui temperament incendiar va scoate la lumină ipocrizia și minciuna, lăcomia și viciul, nepotrivirea revoltătoare dintre canon și poftele lumești din tagma călugărească. Numiți sau desemnați prin categoria sau funcția socială pe care o dețin, figuri patibulare dobândesc contur, denunțându-se instituția care tutelează o astfel de lume. Caricaturile grotești se înșiruie ca într-un panopticum de bestiar fantastic. Viziunea este când grotescă și caricaturală, când sarcastică sau comică. Exagerarea colosală și bufonă, acumularea verbală conduc spre acel caragialian „văd enorm și simt monstruos". Trimiterile frecvente la animalier și domestic, la corporalul indecent, servesc impecabil unei violențe nemaiîntâlnite în proza românească. Încă de la apariție, Pompiliu Constantinescu observa „integrarea laturii pamfletare în planul ficțiunii". Cu referire directă uneori după natură, „prin pitorescul verbal și prin sensibilă ridicare a individului la valoare de tip, se depărtează de presupusele

Scanned with OKEN Scanner

modele". Timpul a confirmat acest lucru, deoarece astăzi, personajele de pamflet interesează numai ca personaje literare. Mariana Ionescu, autoarea unei atente cercetări a prozei argheziene – volumul *Ochiul ciclopului* – distinge patru categorii de „profiluri": figurile groteşti, martirii, artiştii şi nebunii, ultimele trei fiind privite cu oarecare îngăduinţă şi compasiune, abil disimulate. Interesante observaţii privind *Barocul în proza lui Arghezi* oferă Adrian Anghelescu şi capitolul *Teatralitatea ritualului liturgic*, îndeosebi, relevă o atitudine constantă la prozator, aceea de respingere a actului, a gestului din viaţa religioasă, socotite spectacole ce nu acoperă o adevărată spiritualizare. Încă în 1927, Arghezi simţea noutatea prozei sale, generată de o experienţă unică în felul ei. „Când m-am ivit incidental printre scriitori – va spune el – veneam cu totul din altă parte, din părţi unde nu pusese nici un scriitor calificat piciorul. Şi miroseam a sălbăticie, ca un lup intrat din eroare în cetate" (*Ars poetica*). Pompiliu Constantinescu ducea mai departe revelarea noutăţii prozei argheziene. „Imagine şi dispoziţie intensă, asociaţii de expresie, vervă suavă sau trivială, concentrare şi minuţie de gust sunt calităţi care aduc o nouă înfăţişare în proza noastră artistică". Volumele consecutive aveau să dezvăluie faţete complementare ale poetului, cu nimic inferioare celor dintâi. Unic şi complex, Arghezi se impune ca o grandioasă personalitate creatoare, greu încadrabilă în tipare rigide, scăpând oricăror clasificări.

EDIŢII: *Icoane de lemn*, Bucureşti, 1929; *Icoane de lemn*, Bucureşti, 1930; *Icoane de lemn*, ed. II, în *Scrieri*, vol. XII, Bucureşti, 1966.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. 1900-1937, Bucureşti, 1937; (vezi şi *Scrieri*, VI, 1975); P. Constantinescu, *T. Arghezi*, 1940; *Scrieri*, I, 1967; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941. (ed. II, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Ovid S. Crohmălniceanu, *T. Arghezi*, 1960; D. Micu, *Opera lui T. Arghezi*, 1965; Perpessicius, *Opere*, IV, 1971; *** *Tudor Arghezi interpretat de...*, 1971; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, 1971 (ed. II, 1975); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, 1974; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, IV, 1976; Valeriu Cristea, *Alianţe literare*, 1977; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1979 (ed. II, 1998); Mariana Ionescu, *Ochiul ciclopului*, 1981; Şerban Cioculescu, *Argheziana*, 1985; Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui T. Arghezi*, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; M. Zaciu, *Clasici şi contemporani*, 1994; idem, în *Dicţionarul scriitorilor români*. A-C, 1995.

S. T.

ICOANE DIN CARPAŢI — Ciclu de poezii de Şt. O. Iosif, Bucureşti, 1905. Poetul a scris cele 12 poezii, câte alcătuiesc ciclul, fără o intenţie prealabilă de-a le aduna într-un grupaj, ceea ce explică întrucâtva deosebirile mari, îndeosebi formale, dintre ele. Au fost publicate între anii 1900 şi 1904, în revista „Sămănătorul", al cărei redactor **Şt. O. I.** era, dar şi în alte reviste precum „Voinţa naţională" sau „Convorbiri literare". Cea mai veche şi celebră piesă, poezia *Doina*, e din 1900 şi a fost inclusă în sumarul volumului *Patriarhale* (1901). În întregul său, grupajul a apărut în 1905, în volumul *Credinţe* dedicat Nataliei Negru, soţia poetului, şi premiat de Academia Română în urma raportului – nu foarte favorabil – al lui D. C. Ollănescu. La constituirea ciclului, autorul a renunţat (cu câteva excepţii) la titlurile poeziilor şi le-a înlocuit cu numere de la I la XII, dorind să accentueze astfel ideea de unitate şi interdependenţă a părţilor.

Descriptiv pe ansamblu, evocând Caraimanul şi Vârful cu Dor, ciclul are la origine evadările în natură ale lui **Şt. O. I.** şi este alcătuit dintr-o suită de tablouri („icoane") ale peisajului montan. Precumpăneşte poezia obiectivă, cum e şi firesc pentru un discipol al lui George Coşbuc, dar aceasta nu înseamnă că poetul uită de sine întotdeauna sau că muntele, prin desfăşurările lui grandioase, îi acaparează cu totul atenţia. Rămâne loc, deseori, şi pentru confesiune, căci poetul e dornic să-şi prezinte mişcările sufleteşti, chiar dacă o face numai în treacăt, evitând subiectivismul accentuat al romanticilor. În oglinda celor 12 poezii, el apare de obicei în ipostaza călătorului exuberant şi optimist, dar şi într-o ipostază „sadoveniană", a celui ce ascultă vrăjit, seara, la gura unei peşteri, istorisirile de demult ale unui pustnic, sau în ipostaza misticului căzut în genunchi, trăind o stare de extaz în faţa spectacolului sublim al naturii. De cele mai multe ori poetul are însă tactul de-a se retrage în dosul tablourilor sau măcar în marginea lor, scriind o poezie descriptivă, preocupată în

Scanned with OKEN Scanner

primul rând de exterior. Câteva din poeziile ciclului (III, V şi IX) se intitulau, când au fost publicate în reviste, *Pastel*. Dându-le un astfel de titlu, autorul le-a încadrat nu numai într-un gen literar, ci şi într-o tradiție a poeziei românești, ale cărei origini se îndepărtează în timp până la Vasile Alecsandri. Urmărind într-un studiu „sentimentul naturii în evoluția liricii noastre", Ion Pillat a delimitat trei etape mari, dintre care în contextul de față ne interesează aceea a primului romantism (cel „pașoptist"), când poetul „rămâne un spectator atent dar exterior" naturii. În descendența lui George Coşbuc, **Şt. O. I.** reface legătura cu această epocă pre-eminesciană, vrând să descrie natura cu obiectivitate, din afara ei, fără a încerca să o anexeze sau să o integreze eului. Specificul stilistic al pastelurilor constă în versurile enunțiative, de o mare simplitate, în care predomină notațiile concise, cu valoare indicativă, alcătuite dintr-un verb şi unul sau două substantive. Lipseşte aşadar descrierea amplă, încărcată de adjective, atrasă de forme şi de culoare. **Şt. O. I.** nu e un colorist, nu vede pictural, ceea ce interesează în tablourile lui fiind liniile, desenul, conturul precis şi fin, tras cu peniță, al peisajului. Tehnica este a gravorului, a creatorului de stampe, preocupat să înregistreze mişcările pe care le observă, atât cele sempiterne, cât şi cele sociale, aproape la fel de sigure şi imperturbabile în lumea țărănească. Priveliştile sunt întotdeauna largi, perspectivele deschise şi orizonturile vaste, căci privirea poetului fuge mereu în depărtări, atrasă de întinderi uriaşe. O singură dată, în ultima poezie a ciclului, natura este comparată cu un templu şi este descrisă într-un limbaj cu mulți termeni religioşi (parastas, potir, divin, înger, preot, odăjdii etc.). Imaginea călugărului desculț, închizând un străvechi paraclis şi retrăgându-se în chilia lui de sihastru, are o mare putere de sugestie, întorcându-ne în atmosfera unui creştinism primar, lipsit de fast, pe cât de aspru pe atât de autentic. Poezia aceasta rămâne însă o excepție, căci e singura dată când autorul urmează o estetică a sublimului, în rest optând – ca şi Coşbuc – pentru pitoresc şi domestic. Format din poezii independente la origine, dintre care numai câteva sunt pasteluri, *Icoane din Carpați* nu e un ciclu foarte bine sudat. Poezia cu numărul II, de pildă, se rupe din întreg, pentru că aici descrierea se resoarbe în personificare, autorul fiind tentat să antropomorfizeze peisajul şi să înlocuiască observația cu alegoria, limbajul direct cu cel figurat. Celelalte poezii sporesc şi mai mult impresia de eterogeneitate. Pe lângă pastel şi alegorie, ciclul mai cuprinde o idilă, cu naivități şi diminutive inacceptabile azi (IV), o poezie bucolică, amintind de *San-Marina* a lui Bolintineanu şi prevestind *Balada munților* a lui G. Topârceanu (V), o elegie (VIII) şi două „balade" (VI, X), între care o capodoperă: *Doina*. Scrisă în fonie verlainiană, aceasta ne cucereşte prin muzicalitate şi prin suprapunerea de planuri, cel fabulos acoperindu-l cu totul în final pe cel verosimil. Spațiul e unul pustiu, învăluit în neguri, cutreierat de sunetul neliniştitor, greu de localizat, al tălăngilor. Cei trei haiduci sunt figuri fabuloase, personaje de baladă sau de legendă, potențând atmosfera de mister istoric ce caracterizează poezia. Cântecul lor din final, atât de răsunător încât dărâmă stâncile şi face să clocotească pădurile, introduce o sugestie de vitalitate şi bărbăție, ce va fi plăcut prietenilor sămănătoriști ai poetului. Etnicismul este de altfel o trăsătură mai generală a ciclului, se întâlneşte şi în alte poezii (V, XI), constituind o componentă importantă – alături de ruralism, naturism şi istoricism – a tradiționalismului prin care **Şt. O. I.** se defineşte.

EDIȚII: *Credințe*, București, 1905; *Poezii*, 1893-1903, București, 1908; *Poezii*, ed. definitivă îngrijită de S. Cioculescu, București, 1939 (ed. II, 1944); *Poezii*, ed. îngrijită de N. Mihăescu, București, 1943; *Versuri*, studiu introductiv de I. Manole, 1952; *Versuri alese*, București, 1956; *Poezii alese*, București, 1959; *Versuri originale şi tălmăciri*, ed. îngrijită şi prefațată de I. Roman, București, 1960 (ed. II, 1965; ed. III, 1970); *Opere alese*, I, ed. îngrijită, studiu introductiv, note şi bibliografie de I. Roman, București, 1962; *Poezii alese*, prefață de T. Avramescu, București, 1962; *Opere I*, ed. îngrijită, comentarii şi variante, bibliografie de I. Roman, București, 1970; *Poezii*, prefață de N. Ciobanu, București, 1971; *Poezii*, antologie, postfață şi bibliografie de I. D. Bălan, București, 1975 (ed. II, 1978); *Poezii*, antologie şi prefață de P. Munteanu, București, 1975 (ed. II, 1984); *Versuri*, București, 1981; *Poezii*, ed. îngrijită de I. Roman, București, 1983; *Poezii*, ed. îngrijită, tabel cronologic şi referințe critice de Al. Ruja, Timişoara, 1988.

REFERINȚE CRITICE: N. Iorga, în „Sămănătorul", nr. 46, 1905; D. C. Ollănescu, în „Analele Academiei Române", seria II, tom XXVIII, 1906; G. Ibrăileanu, în „Viața românească", nr. 2, 1906; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, II, 1934;

Scanned with OKEN Scanner

B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938 (traducere în limba română de Vlad Alexandrescu, 1996); S. Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 1, 1939; T. Vianu, *Figuri și forme literare*, 1946; I. Roman, Șt. O. Iosif, 1964; I. D. Bălan, *Valori literare*, 1966; Vl. Streinu, *Versificația modernă*, 1966; Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; I. Negoițescu, *Analize și sinteze*, 1976; M. Vaida, *Introducere în opera lui Șt. O. Iosif*, 1977; S. Cioculescu, *Poeți români*, 1982; L. Grăsoiu, *Șt. O. Iosif*, 1985; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1994.

Gh. P.

IMNE (1964-1973) — Sub același titlu, *Imne*, apar două culegeri relativ diferite din poeziile lui Ioan Alexandru: prima, apărută în 1975 la Editura Eminescu, sub tutela autorului, are avantajul precizării unui interval de timp în care poetul se vede încheind un „veșmânt început acum zece ani", în vreme ce a doua, apărută în 1977 la Editura Albatros (colecția „Cele mai frumoase poezii"), cu un cuvânt înainte semnat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, nu este o ediție de autor și optează pentru o altă selecție a titlurilor antologate. Astfel, volumul din 1975 reține nouă poeme din *Cum să vă spun* (1964) – față de numai patru antologate în 1977, cincisprezece din *Viața deocamdată* (1965) – ilustrată tot prin patru poeme în ediția de la Editura Albatros, zece din *Infernul discutabil* (1967) – reținut doar cu trei în 1977, trei poezii (față de cinci în ediția ulterioară) din *Vămile pustiei* (1969), exemplificând cel mai abundent volumul apărut în 1973, *Imnele bucuriei* la care antologia din 1977 se oprește prin doar nouăsprezece poezii. De cea mai mare atenție se bucură, în ultima ediție, volumul din 1976, *Imnele Transilvaniei*, deloc pus în discuție în culegerea anterioară. Dicționarele de literatură și exegezele preocupate de poezia lui **I. Al.** rețin sub titlul *Imne* cu precădere colecția *Imne (1964-1973)*, apărută în 1975 și purtând, mai ales, girul autorului, precum și intenția declarată a acestuia de a descrie, prin respectiva operație de selecție, un drum: „drumul de-acasă, așadar, din vatra și căldura maicii, către acea austeritate comunitară, acel topos de foc, plai înalt, ținut năucitor, unde se revelează atotputernicia unei Patrii, unde viețuie și bântuie duhul și tăria strămoșilor părinți. Drumul este de acasă spre ceilalți, cei ce alcătuiesc realitatea nepieritoare a unei Patrii, de acasă spre originile tuturor, de la izvorul satului la izvorul universului".

I. Al. are parte de o poziție privilegiată între poeții generației contemporane: autorul *Imnelor* se numără printre inițiatorii de școală poetică, iar afirmația nu se rezumă doar la prozelitismul epigonic, ci și la o întreagă serie de poeți valoroși (vezi exemplul unui Vasile Dan, „ieșit", după expresia lui Al. Cistelecan, „din coastele îngerești ale lui **I. Al.**"). Argumentele câștigării acestui loc de onoare în rafturile de literatură contemporană pot fi deslușite în „drumul" pe care volumul *Imne* îl parcurge printre volumele antologate și supuse, astfel, unui același scop. Cu acest volum de *Imne*, Mircea Iorgulescu îl vede pe poet atingând „conștiința vocației proprii", tocmai la acest nivel regăsindu-se elementul unificator al creației antologate. Volumul de debut, *Cum să vă spun*, trădează o voce pe cât de entuziastă în afirmarea de sine, pe atât de curajoasă în mânuirea expresiei lirice. Tematica acestui prim ciclu este predominant interesată de postularea mișcărilor eului ca mișcări definitorii ale întregului univers, ca în *Autoportret:* „De ce mă simt eu, oare, în fiecare zi/ învins de-o bucurie aproape ne-nțeleasă?/ Că-n fiecare tânăr eu însumi par a fi/ și fiecare fată mi-o socotesc mireasă". Lumea satului se încheagă acum din senzații individuale, ca în *Ploaia*, și reprezintă în *Sentimentul mării*, alături de „eu" și de „prietenul meu", pilonul principal al unui univers în perpetuă combustie interioară, dar și mereu angajat în procesul definirii de sine, asupra căreia vocea lirică insistă cu precădere: „De ce intru-n toate casele râzând fără rușine/ De ce nu mai pot dormi fără vis?/ Spuneți-mi, și de ce în fiecare zori de zi/ Mă tem că mă voi prăbuși?..." Dimensiunea exteriorizării eului capătă valențele revoltei prometeice, după cum funcționarea individului este reglată de ritmuri cosmice: „Mă trezesc din somn mereu o dată cu soarele" *(La zece ani)*, „Parcă beau soare amestecat cu nori, / Sunt zeul tinereții ce-n lapte mă răzbun" *(Beau lapte)*. Cu volumul *Viața deocamdată*, „zeul tinereții" lasă locul protagonistului introvertit al unui univers pe dos, în care „s-a inversat lumina", unde „răsare numai luna și în soare". Pe același ton,

Scanned with OKEN Scanner

plecarea păsărilor toamna este echivalată cu „un dor ce nu se spune", cu „sărăcirea", „ca după foc" a ţării. Postularea nevoii de siguranţă interioară se îngemănează acum cu ideea veşniciei telurice *(Pământul)*. O altă schimbare majoră este marcată de orientarea tot mai acută asupra stării de „poet", care primeşte însă, la **I. Al.**, tot sensurile întoarcerii la origini, întoarcere descrisă, în *Cosmosul meu* de pildă, sub forma poveştii despre bivolul cumpărat „cu banii primiţi pentru prima" carte de versuri sau conturată, cu accente amintind de tradiţionalismul lui Octavian Goga, în *Origini*, pe ideea moştenirii unei voci originare „din neam în neam", până la „gâtul noului născut", aşa încât „cântecul pur să nu se risipească". (De altfel, tot spre Goga trimit, în *Imnele bucuriei*, acele poeme ale destinului vitreg, care îşi ucide îngerul – v. *Prea iubire*, deschisă cu refrenul „E-atâta jale-n casa mea", deşi, în acelaşi volum, poetul trimite la o întreagă tradiţie a poeziei transilvane, în care intră, alături de Blaga, Goga şi Coşbuc – v., spre exemplu, *Transilvania*). Moartea se insinuează pe nesimţite în universul astfel descris, fie în zborul ciocârliilor care duc „pământul meu cu ele" *(Ciocârliile)*, fie în „capătul scândurii de balans în aer", de unde copilul a plecat, abandonându-şi jocul *(Scândura de balans)*. Cu *Infernul discutabil*, această ultimă valenţă a poeziei lui **I. Al.** se concretizează nu numai în sensul accentuării sale, ci şi în ideea unei explicitări formale. Astfel, în poemul *Ca în paradis*, cimitirul, „un pogon comun", se bucură de legile unei veşnicii contaminate de evoluţiile circulare ale vieţii. În schimb, *Un bulgăr de zăpadă* alegorizează sensurile morţii în imaginea unui „câine negru" care aleargă mereu „pe cumpăna dealului". Tot acum îşi face apariţia cu tot mai multă consecvenţă o nouă prezenţă, inclusă în subiect. Fie că se afirmă sub semnul dublului cosmic (v. *Steaua dublă*) sau a omului „din spatele meu" (*Omul*), această prezenţă anunţă deşteptarea unei conştiinţe de tip special, a conştiinţei că în sine este închis Celălalt, menit să rotunjească, înainte de moarte, un destin personal. Acest „celălalt" este sâmburele din care, în volumul ulterior, intitulat *Vămile pustiei*, se naşte imaginea individului locuit de Dumnezeu: „De ce Te iubesc într-atâta!/ De ce nu mai am pace decât în preajma ta! Faţa mea/ E numai os şi lumină contemplându-ţi/ · Necuprinsurile! De n-ai fi-n mine însumi/ Clădit cu ce-aş tânji după tine?" *(Bucurie)*. Semnul tutelar al volumului *Imne (1964-1973)* este însă oferit de selecţia din *Imnele bucuriei*, (volum echivalent, în opinia lui Ion Pop, cu „o accentuată clasicizare formală"), care încheie „drumul" evocat de poet sub semnul unei celebrări a luminii, dar şi sub semnul conştientizării vocaţiei exponenţiale a poetului născut să exprime o comunitate deopotrivă originară şi născută din sine (altă formă, plurală, a acelui „celălalt" interior). Dând crezare unui poem intitulat *Foc ceresc*, suntem confruntaţi cu mărturisirea unei transfigurări în decursul căreia „s-au răsucit cu toate şi mutat", transfigurare responsabilă pentru schimbarea de ton: „Sunt numai râuri de iubire./ Sunt numai cel care va fi./ Cum aş putea opri această bucurie, / Această slavă şi această zi." Poetul trăieşte acum extazul uniunii mistice, manifestat, în poemul *Extaz*, ca o dublă neputinţă, oarecum contradictorie: aceea de a glăsui, dar şi de a tăcea, născută tocmai din faptul că prea multe imne glăsuitoare s-au adunat să locuiască în adâncul propriei fiinţe. Poeziile de incantaţie religioasă, precum *Lumină lină* (scrisă aproape ca o litanie) sau cele care se conformează tematic speciei imnului religios (v. *Trisagion* sau *Logos*) sunt completate de un filon încă interesat de manifestul personal, de definirea funcţiei poetului drept coordonată colectivă: „Numai cel ce vine de-acasă trimes/ Are drept la cuvânt." (*Graiul patriei*). Deşi nu s-a aflat niciodată departe de vatra originară, în *Imnele bucuriei* poetul se întoarce spre spaţiul naşterii sale ca spre locul împlinirii finale şi, în consecinţă, al morţii („Nu mă voi duce, voi fi dus, / Nu voi urca ci coborî-voi" – *Întoarcerea poetului*). Deloc întâmplător, în *Floare neagră*, înflorirea florii negre, creşterea ei minunată, marchează sfârşitul drumului, condamnat prea devreme la întrerupere. Poetul păstrează încă vocea unui tribun special, obişnuit să „vibreze întruna" pentru a rămâne „lumină candelă de seară" (*Imn*). De altfel, sentimentul apartenenţei la un spaţiu privilegiat se accentuează o dată cu acest volum, chiar pe nişte coordonate explicit geografice („Suntem acasă/ Pe pământ şi cerurile-s ale noastre." – *Imnul Carpaţilor*), insistând, în locul acelui „eu" orgolios afirmat în volumul de debut, asupra unui „noi" plural,

Scanned with OKEN Scanner

particularizat, spre exemplu, în *Graiul*, ca „strigarea pe nume" a unor „iubiți prieteni transilvani". Transilvania face obiectul unei întregi serii de poezii din *Imnele bucuriei*, fiind descrisă mai ales prin personajele sale principale, neamul „limpede picurat" pe dealurile sale devenind astfel o metonimie a lumii însăși, care nu mai este „decât/ Prag de sat lăsat să-l treci" (*Transilvania*). Importantă este și în acest ultim volum antologat afirmarea unei continuități între viață și moarte, cu consecința includerii morților în acea pluralitate a originilor: „și morții sunt neam. Ai noștri sunt/ Cei duși mai aproape de inima lumii" *(Imnul morților)*. Față de volumele anterioare, acesta oferă însă avantajul unei salvatoare opțiuni formale, descris, în termenii lui Ion Pop, drept o victorie asupra spaimei de moarte: „în imn el [**I. Al.** – n.m.] va găsi formula capabilă să domine sentimentul pustiirii: a lăuda lucrurile împotriva spaimei de moarte, oferindu-le un templu indestructibil". În câteva rânduri, eul liric refuză însă cuvântul, chiar și vocea „neamului", pentru a lăsa loc viziunii, ca în *Ochiul*, aflată acum mai aproape de „lumina din lumină". O poezie precum *Origine* ne oferă motivația acestei atitudini (paradoxale în contextul acestei inedite imnografii): „La început a fost pustia/ și în pustie era vânt/ și-n vânt ardea ascuns cuvântul/ și în cuvânt era pământ". Rescriind Evanghelia lui Ioan, **I. Al.** își scrie, practic propria evanghelie, revendicând-o nu de la un Cuvânt originar, ci de la cuvântul-pământ, deci de la forța materiei mereu ascunse în spirit sau, cum spune Cornel Regman, de la concentrarea asupra „trăirii mai presus de tălmăcirea ei". Dincolo de valoarea intrinsecă a unei atare poetici, volumul de *Imne (1964-1973)* trebuie reținut, după Mircea Iorgulescu, de istoria literaturii noastre drept „expresia cea mai deplină din întreaga literatură română a încercării de a se face o poezie nelaică".

EDIȚII: *Cum să vă spun*, București, 1964; *Viața deocamdată*, București, 1965; *Infernul discutabil*, București, 1967; *Vămile pustiei*, București, 1969; *Imnele bucuriei*, București, 1973; *Imne (1964-1973)*, București, 1975; *Imnele Transilvaniei*, București, 1976 (ed. a II-a, 1978); *Imne*. Cu un cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, București, 1977.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, *Orientări în literatura română contemporană*, 1965; M. Martin, *Generație și creație*, 1969; I. Pop, *Poezia unei generații*, 1973; P. Poantă, *Radiografii. I-II*, 1978-1983; M. Iorgulescu, *Scriitori români contemporani*, 1978; id., *Ceara și sigiliul*, 1982; M. Braga, *Când sensul acoperă semnul*, 1985; E. Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, 1985; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986; Al. Cistelecan, *Poezie și livresc*, 1987; D. Micu, *Limbaje lirice contemporane*, 1988; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, 1995; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

M. U.

IMPERIUL — Volum de poezii de Horia Stamatu. Apare la editura „Ethos", Paris, 1981.

Problematica ființei ca și „scânteie divină întrupată", răzvrătită apoi, pe drumul păcatului, împotriva creatorului, precum și ideea de artă ca atribut al dumnezeirii (și artist ca element de relație al umanului cu divinul) constituie nucleele fundamentale ale articulării discursului poetic din volumul lui **H. S.** Structurată pe trei cicluri de versuri (*Cuvinte și zile*, *Imperiul* și *Istmul*), cartea debutează pe coordonatele (psalmiste) ale adresării imnice directe către instanța divină, văzută ca principiu fundamental al lumii și existenței. Un prim element al viziunii poetice, esențial pentru ideea de istoricitate, de *devenire* spirituală a ființei este obsesia *temporalității* – o temporalitate a cărei dublă funcție este aceea de spațiu matricial („clipele care au născut zeii") și ramă a existenței semnificative („noi care ne naștem și – murim în fiecare clipă/ nu suntem în zadar"). Ființarea spirituală implică armonia cu sine și cu lumea, a cărei efigie textuală este „PACEA", ca principiu activ de echilibrare a contrariilor și cale predilectă de contact cu inefabilul divin („Lui să-i închinăm PACEA care învinge/ răzvrătirea sufletului când iese din albie"). Imaginile „mântuirii" sunt imaginile deșteptării întru ființă „în dimineața fără alt soare decât tine/ soarele în care ne-am trezit", într-o lume ce poartă amprenta dumnezeirii (căci „lumea este lumină"). Apelând la un imaginar de tip mitologic, prima dintre cele trei „zile" ale ciclului inițial configurează două spații ale ființei: „Sunt cele două pustiuri/ unul e al pustietății fără pic de apă/ altul e pustietatea cu apă ascunsă în piatră". Bipolaritatea ființei, între teluric și celest, între arșița „care trage la focul din miezul lumii" și virtualitatea „care dă aripă nemăsuratului", între Nadir și Zenit, între păcat și mântuire, rămâne un reper pasiv, câtă

Scanned with OKEN Scanner

vreme, afirmă poetul, *iubirea* (principiu creştin) unifică extremele. Doar absenţa *iubirii*, „fără de care nu am fi/ decât frânturi de vreme deşartă", scindează fiinţa, prin negarea adevărului divin al „luminii" mistice a lumii. Un animism de nuanţă aristotelică („muzica sferelor pe care cei vechi o auzeau cu inimile lor") se suprapune unui motiv al *tăcerii*, trimiţând la blagiana „fiinţare în tot", precuvântătoare. Tăcerea desemnează însă, la **H. S.**, incorporalitatea lumii în absenţa cuvântului şi, implicit, corporalizarea prin cuvânt, întemeierea lumii – şi fiinţei poetice – prin logos. Pre-logosul („tăcerea-mormânt") recalibrează ideea tanatosului, pe care eul poetic îl investeşte cu o marcă a deschiderii, prin virtuala întemeiere cosmică (în ordinea istorică a devenirii) prin verb. Opus logosului creator este „zgomotul", cuvântul destabilizator, instanţă exclusiv sonoră, în care sensul este absent – element al demonicului, al obstrucţiei fiinţei şi comunicării cu divinul („când demonii care nu au ce ascunde/ se întrec să ne asurzească"). Ipostaza răzvrătirii este formulată de către vocea poetică prin configurarea dezechilibrului dramatic al umanului, între tentaţia mântuirii şi necesitatea empirică, atavică, a evaziunii („laudele noastre te apără de sgomotul răzvrătirii ce/.../ ne otrăveşte toate fântânile"), conciliat doar prin afirmarea plenară a existenţei divinului – făcând posibil cuvântul şi, în acelaşi timp, fiind dincolo de el („eşti tăcerea fără de care/ nu am putea vorbi niciodată"). A doua „zi" a ciclului din volumul lui **H. S.** este aceea a „creaţiunii globale", în care fiinţa poetică, acreditată deja ca „realitate a lumii" (prin trecutul imn către divinitate), evoluează pe coordonatele afirmării conştiinţei eului, un eu al „fiinţei făcătoare" („Am făcut mări am făcut lacuri şi râuri/.../ am făcut munţii care ţin cerul" etc.). Legitimarea lui „homo faber" se realizează prin intermediul actului performat – un act al creaţiunii *poetice*, al configurării lumii textuale, o lume închinată „suflului divin" (formulă poetică a „Sfântului Duh"). Afirmarea conştiinţei poetice parcurge, după „legitimare", o etapă a *identificării*: „cuvântul care sunt eu". Sunt afirmate astfel corporalizarea fiinţei prin logos şi contactul nemijlocit cu divinul, considerat ca esenţă a fiinţei poetice, fapt ce implică ideea de artă (poezie) ca şi produs de esenţă divină, precum şi înţelegerea „inspiraţiei" ca flux abstras din sfera transcategorialului (căci, dacă eul *este* cuvântul, atunci Eu şi Dumnezeu sunt „cu adevărat împreună"). Trezirea din somnul necunoaşterii" desemnează creaţia („înfiinţam ce nu mai fusese") ca şi act de cunoaştere („mi-era a spaimă şi mirare") prin logos („Cuvântul îngheţat în înţelesuri/ a înviat şi a înflorit în pilde/ asemeni cerului în apa limpede") şi, în egală măsură, ca şi act al facerii de sens, pe modelul reflectării lumii în propriile oglinzi, adică în sine. „Lumea-lumină" este o lume „plină de semne", iar incipitul celei de-a treia „zi" a ciclului afirmă fiinţa – poet ca *semn* dat *umanităţii*. Un nou proces de identificare apare, întrucât discursul fiinţei devine un discurs, la persoana întâi, al lui Crist, în care se enunţă păcatul major al rasei umane – „călcarea (în orbire) pe dumnezeire", prin răstignirea fiului „cel unul născut", o „călcare", în egală măsură, *pe sine* (căci chipul fiului lui Dumnezeu e chipul omului), păcat ce se va şterge doar o dată cu dispariţia ca rasă („trecerea ultimei vârste"). Procesul de identificare continuă, prin interpretarea drumului spre Golgota ca profeţie (şi model) al patimilor umanităţii după moartea Fiului. Textul poetic propune aici o deturnare a esenţei cristice: Isus creştin este iertătorul, mântuitorul. Fictivele profeţii apocaliptice aparţin unei esenţe divine primitive, pe care paradigma creştină o înlocuieşte cu ideea salvării prin sacrificiu. Textul îşi revendică aşadar zona umanităţii din modelul cristic, pe care mizează cu precădere, mai degrabă decât pe cea a resorturilor divine. Cele trei zile ale ciclului lui **H. S.** reprezintă aşadar trei tipuri de discurs (invocaţia către instanţa divină supremă, lauda „suflului divin" şi „învăţăturile" cristice) cu tot atâtea „obiecte". Dincolo de inefabilul formulelor lirice, semnificaţia triadei este transparentă: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. Un nou segment poetic al ciclului (*1-2-3*) propune Sfânta Treime ca imagine unitară. Dominanta fragmentului textual este ideea de „vinovăţie" a rasei, al cărei rechizitoriu se articulează pe o simbolistică a thanaticului. Culpabilizarea rasei umane continuă printr-o insolită „tipologie a morţii". Dincolo de extincţia fiinţei ca proces natural, element al devenirii (în care ipostază „moartea e sarea vieţii"), vocea poetică depistează un al doilea „tip" de moarte: „moartea dată de oameni", „impusă ex ratione

Scanned with OKEN Scanner

mortis", ce instaurează imperiul „Cadavrului", semnalând descompunerea morală a rasei. Dubla semnificație a tanaticului implică un dublet și la nivelul imaginarului „de noapte", căci dublă este și imaginea nopții (ca timp simbolic al ființei, desemnând absența spiritului): „Sunt două tipuri de nopți/ una e noaptea întunericului/ alta e noaptea înstelată" – o imagine, așadar, construită pe o absență (a luminii), în care „trăiesc fără înviere/ robii și pontifii Cadavrului", și o alta („noaptea înstelată"), cuprinzând în sine virtualitatea luminii, deschiderea. Insistența pe motivul de sorginte biblică al Stelei, căreia Regii Magi i se încredințează, reeditând simbolul mitic al drumului și „călătoriei", deplasează accentul viziunii poetice dinspre Apocalipsă înspre Nașterea întru lumină. Obsesia „pildei" (e un motiv poetic recurent în „lumea-lumină", căci „pildă" înseamnă „poveste", „poveste înseamnă „Logos", iar Logosul este esența ființei (câtă vreme, în absența sa, când „oamenii nu mai au pilde", „ajung maimuțe fără păr") și este Adevărul („căci tot ce nu are pildă nu este adevărat/ se risipește"). Ultimele secvențe textuale ale ciclului, șapte la număr, propun tot atâtea ipostaze ale cristicului: instanța divină „iertătoare", căci cunoscătoare a esențelor lumii, a Binelui și Răului (*I*); dumnezeirea „mântuitoare", căci cunoscătoare a esenței umanului (*II*); seria coerentă ființă–cosmos–divin, sistem integrat prin ocurența simbolului maternității (*III*); moartea cristică („darea duhului"), ca moment al absolutei singurătăți (*IV*); drumul spre lumină, procesul transcorporalizării (*V*); legitimarea (discursivă) a noului început al umanului, prin sacrificiul întru mântuire (*VI*); tanatosul ca deschidere și semnificația unității de esență a ființei (o unitate în multiplicitate), justificată de ideea de UNU (*VII*). Al doilea ciclu (*Imperiul*) al volumului lui **H. S.** se structurează pe secvențe textuale ce poartă ca titlu cuvinte sau sintagme din rugăciunea fundamentală a lumii creștine (*Tatăl nostru*), reconstituind aproape în întregime, la nivel suprasegmental, discursul biblic. Demersul intertextual explicit urmărește configurarea unui spațiu nu atât de lectură individuală a textului biblic, cât de *trăire* a stării de rugă, ipostază ce desemnează în chip fundamental autenticitatea discursului poetic din acest volum. A treia secvență textuală a ciclului, pusă sub semnul lui *„carele ești..."*, implică o nouă afirmare a existenței divinului, prin forța verbului esențial, opus cuvântului degradat („o vorbă spusă de o mie de ori" și care „nu se schimbă într-o mie de vorbe"), ce stă la „temelia Imperiului" lumesc, ratată construcție așadar, „sălbatică", despiritualizată. Prin opoziție, segmentul afirmării „sfințeniei" se construiește în regim interogativ, problematizant, căci „sfințenia", dincolo de puterea minții de a formula (conceptualiza), implică o stare de grație, o „ek-stază". *„Precum în cer"* inserează din nou un regim antitetic, opunând idealității cuvântul degradat, desfigurat, pe care se construiește „pilda nepotrivită", „vânturată de flecarii lumii", cuvântători ai „Imperiului". Finalul ciclului propune o identificare a seriei „Împărăție–Putere–Glorie" cu trei ipostaze fundamentale ale trăirii, profund caracteristice umanului: „Nădejde–Iubire–Credință". Ciclul *Istmul* (un mega-poem de fapt) reintroduce ipoteza scindării – o scindare a cosmosului de această dată, între un „Continent Jos" și un „Continent Sus" (o traducere a dubletului creștin Infern – Paradis), cu căile de accedere către fiecare dintre acestea, desemnând imaginea (de nuanță dantescă) a drumului ființei către mântuire sau damnare. Imaginarul poetic din volumul *Imperiul* se construiește pe suportul unor stucturi lingvistice „autoscopice", pe un sistem de întoarceri ale cuvântului asupra lui însuși („o încrucișare/.../ ce nu e față nici contrafață/ ci jumătate de ceva și jumătate de nimic/.../ și la un loc ar face/ o față cu un corn o ureche și un ochi/ iar noi rămânem cu o gură un ochi și un corn/ iar la un loc facem cu totul o față care nu mai este niciuna"), semn formal al indeterminării profund umane a cadrelor interioare ale ființei (eului poetic). Discursul, fie acesta adresativ („tu ești..."), fie de identificare („sunt..."), manifestă o coerență fundamentală la nivelul categoriilor interioare, i. e. al mobilurilor ce susțin creația poetică și care țin de profunda implicare a eului în actul credinței și, implicit, al raportării la instanța divină supracategorială, ceea ce face din **H. S.** un remarcabil și autentic psalmist al timpului (post)modern.

EDIȚII: *Imperiul*, Paris, 1981; ed. a II-a, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Alex. Ștefănescu, în „România literară", nr. 26, 1994; Horia Vintilă, în „Jurnalul literar", nr. 13-16, 1996; Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români din exil*, 1998.

C. T.

Scanned with OKEN Scanner

IMPOSTORUL — Roman de Alexandru Sever, publicat în 1977 la Editura Cartea Românească din Bucureşti.

„Carte neobişnuită" (Valeriu Cristea) a unui „scriitor insolit" (Ion Vartic), *Impostorul* e o construcţie intelectuală savantă, digresiv eseistică, elaborată – prin subminarea deliberată a cursivităţii epice – în jurul temei identităţii travestite, care domină atât romanele, cât şi eseurile acestui literat într-adevăr unic, învăluit, ca şi textele sale, în aura de clarobscur enigmatic a histrionismului proteic. „Vechi solomonar" – cum el însuşi se mărturiseşte a fi, într-o memorabilă *Epistolă despre convertire*, trimisă din Israel revistei *Apostrof* (nr. 9/1997) – , **A. S.** şi-a conceput scrisul ca joc diabolic, cu el însuşi şi cu lumea deopotrivă. Cu el însuşi – fiindcă martorii şi-l amintesc ca pe o fire retrasă, discretă în sensul aristocratic al cuvântului, voluntar retractilă în puţinele relaţii publice sau mondene pe care le cultiva. Cu lumea – fiindcă literatura pe care o scria oferea cititorilor sau spectatorilor din sălile de teatru (**A. S.** e şi un redutabil dramaturg) doar roluri, travestiuri infinite, oglinzi abstruse, exteriorizări înşelătoare ale unui sine ascuns, impenetrabil. În acest fel, esteticul şi existenţialul se unesc la **A. S.** în aventura preţioasă, de extracţie manieristă, a histrionismului prolific. Ceea ce le particularizează – trimiţând din nou înapoi, la biografia camuflată a omului – e dimensiunea metafizică a jocului, prezentă, ca propunere existenţială, în interstiţiile subtilelor *Reflecţii despre geneza romanului*, publicate de către autor în volumul *Eseuri critice* (1982). „Estetica romanului – scrie aici Alexandru Sever – a rămas în dicţionar, acolo unde încă zac, în magma nediferenţiată a limbii, toate romanele încă nescrise; lipseşte numai Dumnezeu sau diavolul cel iscusit care să culeagă cuvintele, să le împerecheze magic şi să le dea corp." În principiu – continuă autorul – , scriitorul care s-ar apuca să toarne formă în această magmă amorfă a începuturilor ar avea doar două şanse demiurgice: aceea de a juca „rolul lui Dumnezeu" sau, dimpotrivă, aceea de a se mulţumi cu ipostazierea de grad secund, dar mai ingenioasă, a Diavolului. „ Dar cum rolul lui Dumnezeu – continuă eseul – ... nu e dat să fie jucat decât de însuşi bunul Dumnezeu", rezultă în mod firesc că disponibil nu mai rămâne decât travestiul diabolic. În acest punct, subtilitatea demonstraţiei e finalizată prin sugestia cosmologică pe care ea o propune: claustrat în perfecţiunea sa ca într-o temniţă celestă, Dumnezeu se limitează pe sine prin unicitate, limitând totodată şi universul „infinit" pe care-l propune – după chipul şi asemănarea sa – ca şi Creator. Aici intervine Diavolul, un *alter ego* al lui Dumnezeu şi „salvator" al lui în ordine cosmică, prin capacitatea „magică" de a supune unicitatea frustrantă a Demiurgului unui exerciţiu infinit de multiplicare. Diavolul – „al doilea după Dramaturg", cum spune masca sa din *Impostorul*, directorul de teatru Fotiade – îi conferă lui Dumnezeu infinitul polimorfic pe care acesta şi l-a refuzat, transpunând Creatorul într-o succesiune de „roluri" care asigură, de fapt, mersul înainte al Creaţiei. În descendenţă romantică – dar sorgintea e mai veche, urcând în timp spre iudaism (cum sugerează deja citata *Epistolă despre convertire*) -, acolada finală a ecuaţiei sugerează că sacrul dintâi al lumii nu se poate menţine decât prin ipostazieri de sine ironice, degradate, cum sunt fausticul, donjuanescul, impostorul sau histrionul, teme culturale care apar în opera lui **A. S.** ca fiind investite cu funcţia de epifanie diabolică. În prelungirea acestei convingeri, literatura apare ea însăşi ca manifestare histrionică a unui autor a cărui identitate reală e dezarticulată prin subtilul joc al simulacrelor imaginare pe care el le propune. Întreaga artă romanescă a lui **A. S.** se supune unei asemenea rigori metafizice. În romanul *Cezar Dragoman* (1957), ruptura existenţială a protagonistului se produce printr-un travesti vestimentar: „impostor" aristocratic, el trăieşte, în urma unei glume, o existenţă reduplicată. În *Cercul* (1968), roman foarte apropiat prin construcţie de naratologia polimorfă cultivată la noi pe vremea aceea, viaţa unui literat e reflectată în oglinzi narative şi perspectivice diferite, acestora corespunzându-le şi schimbarea histrionică a registrelor stilistice. Literatura devine astfel – sugerează autorul – un *theatrum mundi*, jucat de multe „personaje": cel central există doar în măsura în care se reflectă în oglinda abstrusă a celor din jur. *Impostorul* (1977), înrudit parţial cu *Mephisto* al lui Klaus Mann (cum remarcă I. Vartic), duce aceste ecuaţii la limite extreme, conferind întregului demers artistic o dimensiune metafizică pe care

Scanned with OKEN Scanner

romanele anterioare doar o sugerează. Romanul, a cărui acțiune incipientă e situată în anul 1943, debutează printr-o impostură declarată: un actor cuminte, așezat, prin nimic ieșit din comun până la data respectivă (cu excepția, poate, a fabuloasei sale memorii) se autodenunță la poliție pentru săvârșirea a trei crime și pentru apartenența la o organizație germană de spionaj. Cum crimele nu pot fi dovedite (două dintre victime au murit de moarte bună, a treia trăiește), actorul Barbu Cristofor Iraclide e internat într-un sanatoriu, din convingerea că enigma este apanajul unui psihiatru. Pentru a sesiza lanțul cauzal al evenimentelor, acesta îl pune pe Iraclide să își relateze tribulațiile în scris, din dorința de a depista gestul primordial, „începuturile" devianței. În acest fel, romanul intersectează patru oglinzi perspectivice: capitolul introductiv relatează neutru, detașat, autodenunțul personajului; textul acestuia, scris la rugămintea doctorului, deschide inserții în trecut și conține o piesă de teatru, *Il principe maledetto* (*Îngerul slut*), dobândită de către protagonist de la un personaj diabolic, directorul de teatru Fotiade, cele trei niveluri fiind întregite prin reproducerea fișelor clinice și însemnărilor de spital ale pacientului Iraclide, care moare în cele din urmă în 1946, cu diagnosticul oficial de comoție cerebrală. Astfel, în centrul romanului se află o înscenare, crima pe care protagonistul afirmă că a comis-o, dar pe care realitatea nu o poate confirma; concentric, peste acest nucleu prim se suprapune prezumția apartenenței protagonistului la o organizație clandestină, care „lucrează" neștiută în univers, mișcând actanții după logica unor interese impenetrabile. În cele din urmă, acest întreg eșafodaj de simulacre și enigme e întărit de convingerea doctorului Mitiță Teodorescu potrivit căreia adevărul oricăror fapte se poate releva doar prin scris: adus în acest punct, care sugerează puterea „magică" a literaturii, protagonistul oferă un nou „rol", reproducând drept cauză a faptelor sale întregul text al piesei faustice *Îngerul slut*. Cheia metafizică a romanului se află în punerea în paralel a două convorbiri lămuritoare, una fiind cea dintre Iraclide și Fotiade, din momentul înmânării piesei, și o alta cea dintre Cesare și Mephiticus, din cuprinsul piesei *Il principe maledetto*. „Cu toții suntem – spune histrionic Fotiade – mai mult sau mai puțin niște maimuțoi și niște copiști". Universul – îi sugerează și Mephiticus lui Cesare – se susține prin travestiuri, prin roluri și prin impostură: numai Dumnezeu are nesăbuința de a se crede unic, excluzându-se astfel din Creație. Limita extremă a imposturii metafizice e crima sau construcția mentală a ei, care e, de fapt, chiar mai importantă, fiindcă supune moartea introdusă în univers de către Dumnezeu unei deconstrucții cerebrale. „...Sunt al doilea după Dramaturg" – îi spune enigmatic Fotiade lui Iraclide; în același regim, acesta din urmă îi sugerează doctorului Teodorescu că mobilul faptelor sale poate fi intuit doar în cazul în care nu se caută mobilul inițial: „începuturile" sunt ceea ce Iraclide nu își poate reaminti. În sens concentric, metafizica imposturii e extrapolată apoi de către autor de la nivelul protagonistului la acela, mult mai complex, al scrisului în general, fiindcă *Impostorul* reprezintă și o meditație histrionică despre substanțialitatea teatrală a literaturii. Tehnic, „punerea în scenă" a scrisului se realizează prin inserția în roman a piesei de teatru *Il principe maledetto*, intertextualizarea biunivocă sugerată prin ea deconstruind atât veridicitatea acțiunii romanești, cât și, în sens complementar, dimensiunea temporală a protagonistului. Ecuația piesei – a remarcat I. Vartic – e antimachiavelică: un „cezar" – spune Mephiticus – nu poate fi unic, fiindcă orice alt principe care apare în univers îi contestă substanțial unicitatea. Nu există, ca atare, decât „roluri", teatrul lumii devalorizând chiar și sinuciderea, singurul gest principial autentic. Astfel, adevărata cheie a romanului constă în raportul metafizic ce există între moarte, crimă și sinucidere: Cesare își prelungește viața cu prețul unor crime, pe când Iraclide psihopompul deschide mereu sipetul Infernului, pentru a extrage de acolo – cum îi precizează el doctorului – „fapte consumate". Ca o consecință, protagonistul generic dobândește în roman constituția fantastă a unui pachet de roluri sau de imposturi atemporale: „înger slut" pe linie tipologică, prin misiunea faustică pe care o reproduce, el este și autorul, dar și actantul unei comedii universale „nebune", care se reînnoiește la nesfârșit, sub oblăduirea unei divinități histrionice, ascunse – ca în *Pendulul lui Foucault* al lui Eco – în travestiul unei organizații secrete ordonatoare.

EDIȚII: *Impostorul*. Roman, București, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: Val Condurache, în „Convorbiri literare", nr. 6/1978; Anton Cosma, în „Transilvania", nr. 4/1978; V. Cristea, în „România literară", nr. 8/1978; M. Dragolea, în „Echinox", nr. 6-7, 1978 și nr. 1-2-3, 1981; Elena Tacciu, în „România literară", nr. 41/1979; I. Vartic, în „Familia", nr. 9, 1984 și în „Apostrof", nr. 9, 1997, număr în care se află și *Epistola* lămuritoare despre N. Steinhardt, amintită în corpul acestei prezentări.

Șt. B.

INEL CU ENIGMĂ — Antologie din versurile lui Mihai Ursachi , apărută în 1981, la Editura Cartea Românească, cu o notă bio-bibliografică și o postfață de Laurențiu Ulici. Cuprinde, pe lângă poezii din volumele *Inel cu enigmă* (1970), *Missa Solemnis* (1971), *Poezii* (1972), *Poemul de purpură și alte poeme* (1974), *Diotima* (1975), *Marea înfățișare* (1977), *Arca* (1979), două cicluri inedite, intitulate *Vila Rosenkranz* (cu cinci poeme) și *Trei poezii în favoarea furnicilor* (cu treisprezece poeme dintre care ultimul, *Navigatorul, sau Balada literaturii,* renunță la formula versului în favoarea prozei, având o notă distinctă, de insolită teorie a literaturii).

Descoperit la momentul debutului, de un Ștefan Augustin Doinaș, ca fiind „dotat pentru poezia speculativă", **M. U.** devine ulterior, pentru același critic, „un vânător al realului, sacerdot al lui Hermes". Clișeul exegetic care însoțește lirica lui **M. U.** privește însă afinitatea deosebită a poetului pentru livresc (la Daniel Dumitriu, el devine un „poet al afinităților multiple"), frecvența elementelor împrumutate frizând adeseori ostentația, „nefiind rare cazurile în care se ajunge, spune Mircea Iorgulescu, la pastișă". Totuși, aceeași critică ajunge la concluzia că, în poezia lui **M. U.** ne întâmpină o originalitate „de netăgăduit, constând într-o profundă trăire a convenționalității poetice". Caracterul special al liricii lui **U.** este dat, într-adevăr, de o țesătură foarte deasă de referințe livrești. O astfel de formulă, perdantă în majoritatea cazurilor, devine aici tocmai garanția originalității, după o logică în care materia poeziei o constituie poezia însăși (chiar dacă poezia altora), iar instrumentele citării nu țin de registrul ludic al revendicărilor postmoderne (deși, într-o *A doua scrisoare*, autorul se joacă aproape postmodern cu albul paginii și tăcerea „limbii melancolice"), ci tocmai de gravitatea propriei afirmări. Poemul rămâne, într-o accepție aproape clasică, un act de persuasiune, ca de pildă în *Ad lectorem*: „întâia oară vei vedea/ și vei pleca și vei uita;/ ci înc-o dată dacă vii, vei auzi și vei trăi./ A treia oară-ai să rămâi." Ceea ce, în alte scenarii ironice, presupune detașare zeflemitoare, ajunge, la autorul *Inelului cu enigmă*, valență participativă, pusă în evidență prin beatitudinea cu care poetul se adâncește în ceea ce un critic numea „universuri ale profundității" (M. Iorgulescu). Lirica lui **U.** ajunge să ofere, de aceea, o nouă definiție ironiei, care nu mai este decât aparent o modalitate de a potența orgoliul poetului modern și devine cel mult un mijloc de apărare împotriva sentimentalismelor păguboase, indiferent care ar fi riscurile subsecvente. Pentru că poetul nu se lasă înspăimântat nici de posibila amenințare a bagatelizării zeflemitoare, dar nici de postura ușor prea scrobită și rigidă în care îl așează rostirea devenită astfel „sacerdotală". Idealul poetului este, dacă îi dăm crezare lui Mircea Iorgulescu, „armonizarea deplină a *moralei* cu *arta*", într-un unic organism, în care se conjugă motivația etică și gratuitatea poeziei. În consecință, lectura versurilor lui **M. U.** este nu de puține ori una contrariantă, greu de acceptat ca atare, ea părând să aducă la lumină o „sfidare intelectualistă", și nicidecum „o cale de a reconstitui unitatea primordială a lumii" (D. Dimitriu). De fapt, poeziile din *Inel cu enigmă* vizează instituirea unei alte sacralități (v. și obsesia pentru termenii unei religii primordiale, în *Pythagora și sclavul său divin, Zamolxis)*, a unei sacralități cu coordonate expresive: reinventarea treimii, în poezia care dă titlul culegerii, se concentrează în jurul instanței sensului: „Un întreit mister tronează: juvaer/ cu sensuri trei și totuși unul singur, / povară fabuloasă de chinuri și plăceri, / pe care-o țin la deget ducându-mă-n adâncuri ". La fel, în *Tripticul termenilor sau încercare asupra cuvintelor,* vârsta de referință este un timp în care, „în zoile chioare-ale vorbăriei/ subzistă esența secretă și prețioasă, esența a cincea". *Missa brevis* consumă ritualul unei eliberări inverse, în care „se năruie cerul — zăvoarele porții", iar neofitul declară orgolios: „sunt eu, am venit, aleluia". Ciclul *Poemul de purpură și alte poeme* își capătă nota specifică din frecvența deosebită a poeziilor „de dragoste". Termenul trebuie însă folosit cu toate rezervele

Scanned with OKEN Scanner

necesare, deoarece ne confruntăm cu o lirică erotică golită de senzualitate (poetul este, după Şt. Aug. Doinaş, un „exsanguu în ordinea trăirii erosului, fascinat de răsfrângerea, nu de consistenţa corpurilor."), unde gestualitatea grea a incantaţiei a înlocuit opulenţa senzaţiilor: în *Gemenii,* de pildă, „casa din visuri" a cuplului care aminteşte de androginul sfâşiat se conturează ca „un templu de spumă, / sau mănăstire", unde citate din poezia erotică românească sunt reinvestite cu funcţia „rugăciunii". Aderenţa structurală pentru registrul artificiului, pentru manierismele de orice tip, este evidentă şi chiar explicitată. În consecinţă, creaţia visată, la fel ca şi iubirea, nu pot avea decât seriozitatea constructului, a convenţiei culturale. Cosmogoniile lingvistice se asociază însă, aproape programatic, la **M. U.,** cu o tentă de melancolie, prezentă în conştientizarea alienării, pusă în evidenţă fie prin citatul decontextualizat, ca în *Iarmarocul de vorbe,* fie prin gratuitatea afişată a jocului tăcerii (care capătă, într-un poem precum *Alte 11 chipuri de a vorbi tăcerea,* formula nu tocmai avantajoasă a aforismului). În spatele opţiunii certe pentru tăcere, pe de o parte, şi pentru aparentul confort al pastişei şi al citatului, pe de altă parte, nu se ascunde dispreţul faţă de universul concret al obiectelor sau faţă de substanţă în sine. Dimpotrivă, histrionismul liricii lui **U.** pare a se naşte în mod paradoxal dintr-o umilinţă nefirească în raportarea la real, la materie, din credinţa că poetul nu dispune nici de cunoaşterea, şi nici de instrumentarul necesar *reprezentării* acestora. Marea reuşită a lui **M. U.,** surprinsă de Şt. Aug. Doinaş, este, în cele din urmă, legată tot de raportul cu materia, şi constă în faptul de a da „un corp atât de concret, de plastic, enigmei", mai precis, realului conturat enigmatic. Pentru Laurenţiu Ulici, acest lucru constituie un motiv suficient de înscriere a poetului într-o tendinţă neoromantică, afirmată mai ales prin diferenţierea de atitudine „în faţa materiei, respectiv a stilului". Poemul *Apleacă-te* mărturiseşte, în această ordine de idei, credinţa într-un poet-sacerdot, privilegiat cu accesul la „Misterul Comorii" — altă definiţie a realului, pe care îl simte „ca pe-o suliţă fină/ adânc înfigându-se-n inimă, -n suflet". Fără a oferi cutremurătoare revelaţii, poetul din *Inel cu enigmă* are curajul incredibil de a face din poezie materialul imediat al poeziei şi de a ridica realul la rang de mister.

EDIŢII: *Inel cu enigmă,* Iaşi, 1970: *Missa Solemnis,* Bucureşti, 1971; *Poezii,* Iaşi, 1972; *Poemul de purpură şi alte poeme,* Cluj, 1974; *Diotima,* Iaşi, 1975; *Marea înfăţişare,* Iaşi, 1977; *Arca,* Iaşi, 1979; *Inel cu enigmă,* Bucureşti, 1981, cu o postfaţă de Laurenţiu Ulici.

REFERINŢE CRITICE: Şt. Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene;* M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani,* 1978; D. Dimitriu, *Ares şi eros.* Sinteze critice, 1978; Şt. Aug. Doinaş, *Lectura poeziei urmată de Tragic şi demonic,* 1980.

M. U.

INFERNUL DISCUTABIL — Volum de poezii de Io[a]n Alexandru, tipărit la Editura Tineretului, Bucureşti, 1966. A fost scris şi publicat înainte de transfigurarea interioară pe care poetul, asemenea unui alt Saul pe drumul Damascului, o suferă după 1970, an după care îşi modifică (printr-un „proces de prelucrare şi o schimbare de perspectivă" rezultate, după Eugen Negrici, într-o nouă „atitudine existenţială") nu doar regimul poetic, ci şi numele, devenind *Ioan* Alexandru. Într-o prezentare succintă a literaturii române contemporane, Mircea Scarlat îl enumeră pe **I. Al.** în „promoţia eroică" a generaţiei tinere, al cărei merit principal ar fi, pe lângă reluarea dezvoltării organice a liricii româneşti, „scoaterea liricii româneşti din efemerul impas proletcultist". Volumul *Infernul discutabil* (în care poetul îşi dezvăluie, în opinia lui Ion Pop, „adevărata măsură a originalităţii"), refuză umanismul liric socialist pentru a promova într-adevăr, ca tentativă „eroică", descrierea unui umanism marcat de conştiinţa sacrului.

Volumul mizează pe punerea în pagină a unui univers atât de puternic coagulat în detaliile sale, încât poeziile capătă adeseori valoarea unor simple modificări de unghi al privirii (v., de exemplu, *Dealuri* sau *ţinut,* poezii de descripţie, al căror sens simbolic, ce suprapune infernul natural unui infern subiectiv, se naşte din lectura paralelă a morţii omeneşti cu semnele morţii vegetale). *Infernul discutabil* reproduce imaginea unui infern existenţial născut din coincidenţa naturalului cu reflexul interior, subiectiv. Desigur, la mijloc este şi un filon tradiţionalist, atât de mult invocat în legătură cu poezia lui **I. Al.** (despre care N. Manolescu afirmă că este „mai degrabă un

Scanned with OKEN Scanner

program [...], aproape în întregime un stil"), dar este mai ales vorba despre o opțiune intimă, pentru viețuirea în ritmul mișcărilor cosmosului. Poetul pare să fie încredințat, asemenea lui Blaga, de existența unui înger întemnițat în trup, situație rescrisă aici, ca în *Cerbul*, de pildă, prin întemnițarea victimei în agresor; pedeapsă menită să restabilească echilibrul universal, anterior stricat („Se-ntoarse cerbul printre arbori nevăzut/ și din spate, într-o năvală crudă, / intră în vânător") sau, mai explicit, în *L-am prins*, sub forma luptei cu îngerul („Până la urmă pe unul l-am prins, / l-am batjocorit, l-am amăgit/ și-n cele din urmă istoviți l-am omorât".) Oricum, trezirea conștiinței sacralității ține mereu, în *Infernul discutabil*, de o relație tensionată a individului cu lumea (v. recurența congruenței dintre „frunză" și „dinte" în *Toamna* sau *Câinele alb* – ca instrument de evidențiere a suprapunerii moarte-viață) și chiar cu un eu ascuns sau încă ne-actualizat. În *Trei*, eul liric deplânge tocmai somnul imposibil de întrerupt al „celui de al treilea", al „duhului" care „nu vrea să se trezească". Astfel, opoziția eului liric se manifestă mai puțin „față de universul amenințat cu distrugerea" (M. Martin) și se îndreaptă mai ales împotriva încercărilor de a artificializa naturalul, de a transforma ritmurile lui subiective, individuale, în pretexte colectiviste, în agenți ai citadinului vulgarizant: „Din cozi s-au făcut bidinele/ și-n catedrale perne sub genunchi/ din copite clei pentru lipit afișe" (*Elegie*). Omenescul este predestinat la integralitate, la a fi deopotrivă descris de nuanțe infernale și paradisiace, pare să spună poezia lui **I. Al.**; sau, în altă formulare, viața se nutrește dintr-o infernală vină originară, după cum ni se sugerează în *Oedip (din disperarea mea se naște o mai bună viață)*: „Toți, voi, acum îmi cereți socoteală, / voi, ce vinovați nu puteți fi [...] Eroarea însăși e un ce nebun/ Cum vina mea mi-e stranie onoare". Pe umerii fiecăruia dintre noi apasă, dincolo de vinovăția oedipiană, o responsabilitate tot atât de greu de purtat pe cât este de vag determinată. În acest „existențialism sui generis, exaltând primatul vieții, cu victoriile și înfrângerile ei" (Ion Pop), se poate citi nu numai blagiana spaimă de „aruncarea în lumină", dar și conștiința destinului asumat cu gravitate, în ciuda faptului că Dumnezeu refuză să vorbească, smulgându-i poetului disperatul strigăt din *Seară*: „îmi vine să mă spânzur de limba/ lui Dumnezeu". Propriul destin presupune deci acceptarea angajării într-o „treabă neînțeleasă" („Am fost luat direct din somn/ la treaba asta neînțeleasă/ și tu, mamă, nicicând n-ai să mai știi/ încotro fiul tău a dispărut fără să lase-o urmă" – *Omul*), dar oferă și șansa viețuirii, asemenea lui Iov, dincolo de „nașterea lui Dumnezeu" („Iov trecea în lumea cealaltă fără pic de regret, / fără pic de știință, / așa cum s-au născut și au murit morții/ înainte de a se naște Dumnezeu" – *Iov*). Pentru poet, existența individuală, singura demnă aici de a fi exaltată liric, primește valoare de universalitate, printr-o poziție consecvent adoptată de vocea lirică: aceea de a acorda eului liric o „dublură" cosmică, chiar în sensul romantic al cuvântului, după cum se procedează în *Stea dublă* („Iubita mea, iubita mea, noi o stea dublă/ cu miliarde forțe ne reținem, / împinși și-atrași de-aceeași lege-a firii/ adolescent colos, băiatul stea/ și tu opusul meu dezastru"). Erosul văzut în lumina unei stranii predestinări intră inevitabil în aceeași constelație cu thanaticul (v., de exemplu, *Doliu senzual*), iar sensurile lumii se substituie opuselor lor, după cum nașterea „uriașă" din *În așteptare*, altă hierofanie deschizătoare de lume, seamănă foarte bine cu moartea unei uriașe zeități aflate „în sudori cât planeta", iar într-un poem intitulat *Ce și cum* asistăm la o naștere așezată clar sub semnul îmbătrânirii și al morții. O cosmogeneză (căreia i-ar corespunde, în *Zorii*, trezirea la viață a satului, descrisă după scenariul unei apocalipse ce angajează în egală măsură, după Marian Popa, „delicatețea infantilă și violența titanică": „Ca o bombă cad zorii în sat") concepută după aceeași măsură enormă este descrisă în *Expansiune*, unde universul ia naștere din progresia geometrică, la dimensiuni nebănuite, a detaliilor subiectului: „Capul meu de la bărbie în sus/ este universul în expansiune/ către miezul nopții" „Dublul" și „treimea" au deci, pentru **I. Al.** valoarea de ipostaze ale unității mereu visate, așa cum apar ele în *Unul*, unde viața-moarte urmează (pe lângă traiectoria subtilă a unei *Miorițe* descifrabile subtextual) logica unului, după cum steaua dublă se restrânge la una singură: „una e steaua-n cer care va da semnalul/ unui ospăț pe sub pământ cum nu s-a mai văzut/ în cinstea devenirii". Un

Scanned with OKEN Scanner

filon arghezian se poate descifra nu numai în raportarea oblică („piezişă", la Arghezi) la om şi divinitate, dar şi în predilecţia pentru punerea în pagină a unei estetici a urâtului sub masca unui pretext parodic-bucolic („Pregătesc femeile mâncarea de amiază;/ o fierb cu plămânii şi o-năcresc cu sudoare./ Zeama de cartofi cu zăr de oaie, / o bucă de porc clocoteşte-ntr-o oală albastră." – *Iulie*). Moartea omului, confundată în semnele morţii din registrul vegetal sau animal, vine şi din dereglarea continuităţii memoriei, este, deci, o funcţie temporală, dar şi una anamnetică. Atâta timp cât „plouă din morminte/ în sus", memoria „se răreşte" şi moartea proprie se instalează prin această defecţiune de comunicare cu trecutul (v. *Umezeală*). La fel, în *Viziune,* infernul este conotat temporal, el căpătând formă în momentul postulării unei cezuri în timp: „Până la graniţa ce desparte copilăria noastră/ de vârsta în sine timpul se numeşte/ ţara infernului". Poetul îşi recunoaşte mentorii liricii şi, în consecinţă, deschide un dialog niciodată închis şi cu o tradiţie literară ale cărei repere nu sunt doar Blaga şi Arghezi, ci şi, spre exemplu, chiar o viziune moromeţiană a istoriei devoratoare („Iată cum ţine tatăl meu o pâine uriaşă în braţe" – *Imagine*) sau, mai ales, un Nicolae Labiş, citit în *Amintirea poetului* ca o „coroană de spini pe fruntea generaţiei", dar evocat şi prin elemente de poetică proprii „sferei de influenţă a lui Labiş", între care este suficient să amintim, alături de Ion Pop, „dimensiunea telurică, frământată a viziunii", precum şi „marile convulsii vizionare" din care volumul se construieşte. Există câteva poeme, mai puţine la număr, care îndreaptă atenţia receptorului spre un alt fel de infern, atins în urma unei mutaţii de condiţie existenţială: „Am părăsit paharele, lumea, lumina, vorbele de duh în care osteneala se îmbăiază" (*În schimbul vostru*). Este vorba despre infernul cuvintelor, al limbajului care ar însemna „o trădare a faptelor": „Cât infern în fiecare cuvânt!". Probabil aceasta este criza semnalată de Mircea Iorgulescu, care identifică *Infernul discutabil* cu o etapă în care, între „creaţie şi conştiinţă, între materie şi spirit intervine o scindare". Sensul scindării este întotdeauna dat, la **I. Al.** de măsura în care spiritul reuşeşte sau nu să rămână fidel materiei, adevărului acesteia, să o exprime, spiritualizând-o astfel. Între punctele de rezistenţă ale volumului se numără aşadar o nezdruncinată unitate interioară (susţinută de consecvenţa opţiunilor poetice), precum şi, mai cu seamă, intenţia autorului de a rescrie o istorie originală a omului şi morţii sale, în care să rămână fidel adevărurilor şi „faptelor" subiective, şi nicidecum trădătorului limbaj ce nu oferă niciodată garanţia totală a reprezentativităţii.

EDIŢII: *Infernul discutabil,* Bucureşti, 1967; *Imne (1964-1973),* Bucureşti, 1975; *Imne,* Cu un cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, 1977

REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei,* 1968; M. Martin, *Generaţie şi creaţie,* 1969; Şt. Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene,* 1970; Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană,* 1971; I. Pop, *Poezia unei generaţii,* 1973; M. Iorgulescu, *Scriitori români contemporani,* 1978; Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele,* 1981; M. Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul,* 1982; Marian Popa, *Competenţa şi performanţa,* 1982; L. Ulici, *Confort Procust,* 1983; E. Negrici, *Introducere în poezia contemporană,* 1985; V. Taşcu, *Poezia poeziei de azi,* 1985; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi,* 1986; Alex. Ştefănescu, *Prim-plan,* 1987; D. Micu, *Limbaje lirice contemporane,* 1988; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti,* vol. IV, 1990; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români,* A-C, 1995; I. Pop, *Pagini transparente,* 1997.

M. U.

INGENIOSUL BINE TEMPERAT — Tetralogie publicată de Mircea Horia Simionescu între 1969 şi 1983. Primul volum, intitulat *Dicţionar onomastic*, apare la Bucureşti în 1969. Ulterior acestuia îi va fi alăturat, cu caracter de supliment, volumul *Jumătate plus unu*, apărut în 1976. Al doilea volum al tetralogiei, *Bibliografia generală*, este publicat în 1970. După o pauză de zece ani **M. H. S.** alătură primelor volume un al treilea: *Breviarul (Historia calamitatum)*. Ciclul se încheie prin publicarea în 1983 a ultimului volum: *Toxicologia sau dincolo de bine şi dincoace de rău. Ingeniosul bine temperat* devine o operă atât de importantă în creaţia scriitorului (în special prin primele două volume) încât orice referire critică ulterioară la autor va sfârşi inevitabil prin a o aduce în discuţie.

Membru marcant al şcolii de la Târgovişte (alături de Radu Petrescu) **M. H. S.** reuşeşte, prin *Ingeniosul bine temperat*, o operă de o

Scanned with OKEN Scanner

construcție și concepție singulare în peisajul literaturii române. Trăsătura definitorie și în același timp diferențiativă a tetralogiei de față o reprezintă modul în care înțelege literatura. Mizând pe unul dintre atributele pe care mai târziu postmodernismul și-l va asuma în totalitate (jocul), **M. H. S.** renunță la ideea tradițională de ficțiune, mereu în relație cu ceva exterior ei (dorind să păstreze o coerență aplicabilă în realitate sau în relațiile cu aceasta ale psihicului). Autorul mută accentul de pe acest raport înspre actul pur de creație, de invenție. Literatura devine o posibilitate *ingenioasă* (iată cuvântul magic!) de a inventa. Ideea conservatoare a construcției unei lumi, a imaginării unui univers se păstrează și aici, doar că acum e vorba de un teritoriu al cărților prin excelență, o ficțiune despre ficțiune. **M. H. S.** inventează sensuri care au ca referent alte sensuri, realizând *avant la lettre* un alt bun câștigat al postmodernismului textualist: textul nu mai trimite nicăieri în afara sa, ci se reflectă narcisiac doar pe sine. Pe de altă parte, autorul tetralogiei încearcă să iasă din chingile unei singure metode, cele patru volume constituindu-se în construcții bine individualizate reușind să ascundă, la nivelul de suprafață al lecturii, o posibilă legătură imediată între ele. Titlul întregului ciclu este primul amănunt care îndeamnă la sesizarea unei conexiuni. În fapt în acest titlu, ales într-un paralelism evident cu Bach, se află un indiciu pe care **M. H. S.** dorește să-l comunice: opera sa se bazează pe un joc al ingeniozității care nu cade însă într-o încercare nestăvilită și haotică de originalitate, de inventare cu orice preț, de experiment valorizat ca atare. Deși se opune unei întregi tradiții, cartea lui **M. H. S.** păstrează dimensiunea clasică a construcției perfecte, sferice, revenind prin diverse variațiuni asupra unui nucleu, acesta fiind conținut, în cazul de față, în dorința scriiturii de a se constitui într-o carte despre cărți, o carte a cărților. Experimentul autorului nu șochează (cum se va întâmpla cu ulteriori reprezentanți ai postmodernismului), ci dă o dovadă de măiestrie și grație apropiată de creația compozitorului clasic ce îi inspiră sugestiv metoda. Prima variațiune pe tema ficțiunii (și a ficționalității) își află locul în paginile *Dicționarului onomastic*. Aici **M. H. S.** face primul pas în reconsiderarea literaturii pe care o citește și o scrie: o necesară repunere în ordine a sensurilor, începută cu acele înțelesuri care păreau a fi cele mai stabile și în același timp aproape întâmplătoare: numele. Scriitorul exploatează din plin această ambiguitate, explicând stabilitatea acestor sensuri (ele au un referent clar în realitate) printr-o descoperire, în cazul fiecăruia, a unui nou referent, decelabil de această dată printre celelalte sensuri. În virtutea dorinței de a păstra un anumit academism în expunerea sa, autorul concepe acest dicționar după toate regulile formale ale unui dicționar prestigios, a cărui seriozitate cu greu ar putea fi pusă la îndoială. În acest sens, notele pe care le așează în josul paginii, păstrarea unui aer doct în expunere, precum și trimiterile la alte lucrări (inventate și acestea în cea mai mare parte a lor), toate converg înspre originala metodă a autorului: umplerea unor forme vechi, cu prestigiu câștigat în peisajul genului, cu un conținut nou și opus tradiției. Inspirația lui **M. H. S.** descoperă spații largi de manifestare: de la jocuri subtile de cuvinte („ce e Omul? Dar ce e Oma?"), până la variațiuni într-un spațiu lingvistic bine determinat (există o listă cu nume de inspirație medicală). În diverse momente ale textului desfășurarea normală a acestuia e modificată de introducerea unor largi paranteze în marginea sau spre dovedirea unei anume afirmații. O aniversare din calendarul ortodox permite introducerea unui episod narativ legat de ea; de fapt, scriitorul introduce constant și totuși mereu neașteptat linii narative atașate liber de un nume sau altul („fotografii cu oameni mici") al căror raport cu acestea din urmă deseori lipsește. Există, astfel, o parodiere a relațiilor și asemănărilor: nu pot fi relevate criterii ascunse, simboluri încriptate sau chei miraculoase. Totul se desfășoară, se sugerează din nou, în unica dimensiune a textului, a sensurilor ce au libertatea de a intra în raporturi ingenioase unul cu altul. *Dicționarului* nu-i lipsește o dimensiune autoreferențială. Autorul se explică, dă indicii, îndreaptă lectura (trăsături ce îl diferențiază aici de postmodernism). **M. H. S.** simte nevoia să sugereze că „un dicționar poate fi citit, în loc de a fi consultat". Cartea sa pendulează astfel atent între liniile despărțitoare, trasate extrem de subțire, între genuri și tipuri de discurs. Din momentul existenței documentului scris, creat de o conștiință auctorială convinsă de

Scanned with OKEN Scanner

nonreferențialitatea acestuia, el devine ficțiune și numai ficțiune. Într-o discuție imaginară cu criticul, autorul își apără concepția: „cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstrației, e o *literatură*". În acest mod, numele de largă circulație sau cele cărora li s-ar putea descoperi o explicație etimologică sunt subtil private de orice relație cu o explicație academică. Se accentuează în cazul lor inexistența unui raport de tip firesc al explicației textuale cu numele. Tendința e chiar de eliberare totală a numelui de determinările sale obișnuite; li se atașează în general o povestire ce evadează din sistem. Într-un asemenea dicționar în care se inserează impresii sofistice pe marginea unui meci de fotbal și povestiri în oglindă așezate în pagină în consecință, anume pe jumătăți diferite, nu va mai mira finalul brusc al acestuia, momentul în care personajul din spatele numelui Irimia, iritat de înfățișarea pe care o primește, distruge restul manuscrisului astfel încât autorul e nevoit să încheie „aceste pagini fără sfârșit". *Bibliografia generală* beneficiază, în primele pagini, de un cuvânt înainte și el de esență clasică: volumul e anunțat ca rezultat al unor cercetări întreprinse de autor într-o bibliotecă din Târgoviște. Dincolo de această situare spațială repetând vechea metodă de a da impresia de credibilitate necesară, volumul păstrează o bună parte din trăsăturile *Dicționarului*, în speță impresia de lucrare academică: adnotărilor și citatelor din diverși critici fictivi li se alătură referiri la critici reali, ce dobândesc totuși, la rândul lor, existență fictivă. E cazul lui G. Călinescu care ar fi scris o lucrare în cel puțin trei volume intitulată „*Istoria lucrurilor și a opiniilor*", din care se citează fraze de un neîndoielnic stil călinescian. Majoritatea cărților sunt înconjurate de un aer ironic obținut din evidenta contradicție între seriozitatea mimată și asumată formal și râsul genial din spatele creației, bucuria deplină a jocului (un mic exemplu ar fi contribuția colosală a doamnei Marioara Sachelarie din Găești la dezvoltarea literaturii americane). *Bibliografia* nu pune accentul pe imitarea unei cărți reale de acest tip până la a inventa cărți cât mai credibile, ci își anunță strălucit, în fiecare pagină, caracterul superior de punere în scenă, act mai important așadar decât conținutul și pretenția de valoare obiectivă a cărților reale sau doar închipuite. Apariția unor titluri existente și în ceea ce putem numi drept „biblioteca reală" a literaturii (cum ar fi *Plumb* a lui G. Bacovia) e atenuată de un comentariu *deplasat* (se spune despre poet că analizează „informații interesante despre intoxicația cu plumb la muncitori" într-un volum ce poate fi citit „cu ușurință de specialiști, ca și de cei cărora le plac chimia, fizica și spectroscopia metalurgică"). Cărțile sunt legate între ele, pomenite și de alți autori, astfel încât universul literar închipuit prinde viață și include, gurmand, persoana propriului creator, devenit personaj în propria operă (apare, deloc surprinzător, o carte neîncheiată încă a autorului, *Cartea despre femeia esențială și lumile anexe*). Impresia de la nivelul întregului e că un grup important de autori și cărți posibile încearcă o intrare în forță în universul real, univers pe care propriul lor spațiu îl acceptă și integrează: totul pare a fi o chestiune de reciprocitate. Pentru a le mări probabil puterea de convingere anumite cărți nu sunt interpretate sau analizate; se preferă în schimb prezentarea unui fragment, lăsat singur să se descurce și să-și impună autoritatea. Pornind de aici, se oferă o carte ce susține reabilitarea *bazaconiei*, „specie pe nedrept disprețuită". În acest mod subtil, **M. H. S.** își privește și admiră cartea chiar din interiorul ei, carte ce are, la fel cu *bazaconia*, „febră de a comunica și de a *fermeca*, de a plăsmui". Mai mult decât sugestiv, în paginile celui de-al treilea volum al tetralogiei (*Breviarul*) se regăsește o prelungire a acestor considerații. Unul dintre numeroasele personaje (ce par la început să fie spirite trecute în lumea de dincolo) afirmă că „depozitarea în cărți a adevărurilor de tot felul n-are alt scop decât de-a ne stimula să inventăm bazaconii, sminteli și minciuni, fiind de la sine înțeles că fără ele nea fi greu să recunoaștem produsele neobișnuite ale spiritului". *Breviarul* e construit ca o cronică sitută în afara istoriei a unui Anonim, vertebrată de un text complementar și paralel ce apare în interiorul notelor explicative aparținând comentatorului-narator. O discuție ce apare la un moment dat în interiorul acestor note privind identitatea Anonimului va oferi un indiciu cu privire la persoana comentatorului ce ar putea fi „un coleg de sanatoriu care, după moartea Anonimului, s-ar fi crezut îndreptățit să lumineze împrejurări și afirmații asupra

Scanned with OKEN Scanner

cărora cei doi suferinzi discutaseră". Va deveni limpede că în fapt naraţiunea e situată în spaţiul unui sanatoriu de nebuni, ale căror elucubraţii sunt notate cu atenţie şi umilinţă de acest Anonim şi comentate cu gravitate de către narator. Se relevă acum şi legătura dintre acest volum şi precedentele două: ieşirea scriiturii din limitele considerate normale nu poate fi decât creatoare şi poate pretinde o tot atât de mare valabilitate cât un text considerat îndeobşte drept clasic. Metoda şi stilul volumelor anterioare pot fi regăsite şi aici: numeroase linii narative secundare îşi fac apariţia, notele păstrează un caracter voit naiv în care, spre exemplu, Mozart e amintit pentru „cântecele sale patriotice", iar marşul din *Aida* e explicat ca fiind o „aleasă şi simţitoare bucată militară ce aduce la Operă milioane de spectatori nemulţumiţi de fanfara regimentului din localităţile în care trăiesc şi speră". În mod iarăşi sugestiv, partea a doua a volumului (intitulată „Şi totuşi oamenii nu joacă degeaba dambilușca") prezintă o întreagă dizertaţie despre adevăr şi minciună („o lume alcătuită în bună măsură din iluzii şi minciună are avantajul că arată mai dinamică"), încercând, la fel ca în primele volume, o subtilă şi succintă autocaracterizare: „o carte care, dacă nu e nici tratat şi nici roman, ceva tot trebuie să fie, din moment ce e alcătuită din cuvinte". **M. H. S.**, conştient de actul revoluţionar pe care scriitura sa îl conţine, simte nevoia unor astfel de explicaţii. Libertatea discursului său dă credit total şi exclusiv ficţiunii, reamintind faptul că aici îşi află locul orice produs al imaginaţiei, obiectivitatea şi referenţialitatea fiind irelevante. *Breviarul*, o vor dovedi ultimile pagini, e o interpretare fantezistă a istoriei: ultima intervenţie din volum îi aparţine directorului spitalului, care pune vina tulburărilor din pavilionul nr. 3 pe seama portarului care a permis accesul gazetelor în spital, pacienţii interpretând după logica lor ştirile citite. În prelungirea acestei idei, *Toxicologia*, volumul ce încheie tetralogia, debutează cu o interpretare ludică, în spaţiul rezervat informaţiilor biografice, a unor „date şi coincidenţe". O notiţă orgolioasă va aminti aici data apariţiei volumului *Fictions* al lui Jorge Luis Borges (comparabil cu stilul tetralogiei) în dorinţa de a elimina ideea oricărei influenţe. *Toxicologia* (titlul complet fiind o trimitere la cartea lui Nietzsche cu care îşi măsoară importanţa de carte a înţelesurilor fragmentare) urmează forma confesiunii ideatice, punctată pe alocuri cu înfăţişarea unor fapte sau, din nou şi ca dovadă că **M. H. S.** e fascinat de posibilităţile povestirii, cu linii narative secundare. Autorul preferă chiar un joc de oglinzi, cu voci diferite (câteva fragmente prin vocea mamei, de asemenea porţiuni din însemnările Cellei) mărind impresia de relativitate şi în acelaşi timp de pluralitate a discursului ficţional. O mică dizertaţie pe tema erorii, stare firească a posibilului şi formă relevantă pentru literatură, din interiorul volumului, continuă discuţia pe tema minciunii din *Breviar* şi întregeşte concepţia ce stă la baza operei. Reîntoarcerea la sine din *Toxicologie* îşi justifică prezenţa în ciclul *Ingeniosului* prin sugerarea unui crez auctorial. Ficţiunea este tărâmul libertăţii complete a spiritului, lăsând în urmă realitatea, dar nu şi eul. Creaţia lui **M. H. S.** nu poate fi înţeleasă fără individualitatea puternică ce îi dă substanţă. *Ingeniosul bine temperat* e lucrarea bine construită şi în acelaşi timp crezul faţă de viaţă şi lume al unui talent de excepţie din literatura română.

EDIŢII: *Dicţonar onomastic*, Bucureşti, 1969; Bibliografia generală, Bucureşti, 1970; ed. a II-a, 1992; *Breviarul (Historia calamitatum)*, Bucureşti, 1980; *Toxicologia sau dincolo de bine şi dincoace de rău*, Bucureşti, 1983.

REFERINŢE CRITICE: Sorin Titel, *Pasiunea lecturii*, 1976; C. Ungureanu, *Proză şi reflexivitate*, 1977; I. Vlad, *Lectura – un eveniment al cunoaşterii*, 1977; Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981; I. Vlad, *Lectura romanului*, 1983; Val Condurache, *Portret al criticului în tinereţe*, 1984; M. Braga, *Când sensul acoperă semnul*, 1985; V. Cristea, *Fereastra criticului*, 1987; C. Regman, *De la imperfect la mai puţin ca perfect*, 1987.

H. P.

INIMI CICATRIZATE — Roman de M.[ax] Blecher. Publicat în 1937, la Editura „Universala" Alcalay & Co., Bucureşti. Este al doilea roman al scriitorului, după *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936). A fost scris în perioada februarie–septembrie 1936 (o scrisoare către Geo Bogza anunţa, în 18 febr. 1936, că „peste câteva zile" va începe să scrie „noua carte…, nu un roman, ci continuarea *Întâmplărilor*", plănuită a face parte dintr-o suită de patru volume, care ar fi constituit „opera vieţii mele"; alta, din 11 iunie, făcea cunoscut că a scris „vreo

Scanned with OKEN Scanner

450 pagini îndesate de caiet" şi că, într-o săptămână, „va fi gata romanul în prima versiune"; la 29 sept., Bogza era înştiinţat că manuscrisul a fost încheiat şi predat, prin M. Sebastian, editurii bucureştene, iar în 18 dec. că volumul a apărut în librării). Titlul proiectat iniţial, anunţat în aceeaşi corespondenţă, la data de 26 iunie 1936, fusese *Ţesut cicatrizat*, „un roman... despre viaţa neagră a bolnavilor din Berck". Despre acest „oraş–sanatoriu", în care **B.** petrecuse trei ani de tratament pentru grava boală de care suferea („morbul lui Pott", tuberculoză osoasă), el scrisese mai întâi un reportaj, *Berck, oraşul damnaţilor*, tipărit în rev. *Vremea*, din 7 oct. 1934.

Scris la persoana a treia, spre deosebire de volumul de debut, unde discursul narativ era rostit de protagonist, *Inimi cicatrizate* are totuşi la bază dramatica experienţă a scriitorului din anii petrecuţi în staţiunea din nordul Franţei. „În *Întâmplări* – îi scria el lui Bogza la 26 iunie 1936 – temele erau panopticumul, cinematograful şi toamna, aici vor fi realităţi mai grave şi mai copleşitoare, odăi de operaţie, pansamente în odăile albe, reci şi înfiorătoare ale clinicilor şi iubiri între bolnavi care au ghipsuri pe ei". Stilul se voia şi mai percutant decât în prima carte: „fără edulcorări şi chestii inutile sentimentale, am unele lucruri extrem de virulente şi de amare, vreau să fie copleşitoare". Prozatorul reuşeşte să-şi realizeze pe deplin această voinţă, fără să recurgă la o tehnică complicată. „Povestire liniară... pe cât de sobră pe atât de incisiv lucidă în sinceritatea teribilă a expunerii lucrurilor" (Dinu Pillat), cartea se impune prin forţa faptului trăit, înregistrat pe un „ton simplu", prin care **B.** voia – cum mărturiseşte tot în corespondenţa amintită – să atingă nivelul expresiv al primei cărţi. Trama epică se structurează în jurul experienţei bolii lui Emanuel, *alter ego* al prozatorului. În urma unei consultaţii medicale, care-i descoperă îmbolnăvirea de tuberculoză osoasă, cu deteriorarea unei vertebre, personajul trăieşte, ca printr-un transfer metaforic, un sentiment de radicală destructurare a universului înconjurător, care-i apare lipsit dintr-o dată, el însuşi, de axa ordonatoare: „lumea se subţiase straniu", devine „vagă şi inconsistentă", marginile lucrurilor par a se desprinde ca un fir declanşând un proces de lichefiere „într-o materie uniform de turbure şi cenuşie", dând sentimentul înecului („sala devenise apoasă ca acvariumul din salonaşul doctorului", „departe, în ape stătute şi întunecoase plutea solitară şi palidă faţa puhavă de crap a casieriţei cu privirea lentă a ochiului ei rotund şi rece"). Ceea ce urmează este descrierea „uceniciei de bolnav" a protagonistului, internat în sanatoriul din Berck. Tonul dat de primele pagini se generalizează, „realitatea nouă, medicală" suportând un proces de transformare în sensul aceleiaşi haotizări şi destructurări, într-o atmosferă apropiată de aceea a halucinaţiei şi a visului. Insolitul acestei lumi în care bolnavii îşi desfăşoară viaţa de suferinţă atroce culcaţi în carcasele lor de gips – de la momentele cele mai banale, bunăoară cele în care este servită masa, se citeşte ziarul, se fumează, până la plimbările prin oraş, în aceeaşi poziţie, cu trăsura, ori la micile „serate" organizate între pacienţi – apare tocmai din contrastul cu obişnuitul faptului cotidian normal. „Paradoxul consta în a exista totuşi şi a nu fi cu desăvârşire viu" – se notează într-un loc, surprinzându-se un fel de regie a „acestui spectacol corect şi halucinant". Ca şi în romanul precedent, realitatea tinde astfel să devină o nouă „irealitate imediată", urmând mai degrabă legile visului: „În scenele ce se petrec în vis ceea ce apare straniu este faptul că întâmplările cele mai bizare au loc în decoruri cunoscute şi banale". De aici, şi nota spectacular–grotescă, de „panopticum", de „vitrină" şi de circ, de asemenea comună cu *Întâmplări*-le... , „o exhibiţie de mascaradă, un număr de clovn", în care „lucrurile luaseră un aspect neînţeles şi artificial". Lumea sanatoriului apare astfel aici ca o lume de manechine, în care elementul uman tinde să fie substituit de realitatea obiectuală, mecanică, printr-un fel de hibridizare grotescă, la limita absurdului. Omul trăieşte în chipul cel mai direct un proces de reificare, de dureroasă deposedare de sine: infirmiera şi doctorul „îl manevrau ca pe un manechin fără viaţă... Emanuel, deposedat de toate mişcările lui normale, avu o senzaţie teribilă de abolire pe care n-o mai simţise decât în vis... descoperi că devenise o statuie cu totul hibridă, o stranie combinaţie de piele şi ipsos". O asemenea viziune îl situează pe **B.** în tradiţia foarte modernă a „realismului fantastic" (Ovid S. Crohmălniceanu), cultivat de scriitori precum Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser, dar şi a suprarealis-

Scanned with OKEN Scanner

mului amator de ambiguităţi de acest tip (lumea manechinelor, de „muzeu Grévin", misterioasă şi tulburătoare tocmai prin sugestia pragului incert dintre uman şi obiectual, dintre viu şi thanatic). Cum s-a observat, forţa scrisului lui **B.** stă însă şi în înregistrarea tensionată, paroxistică adesea, a faptului trăit în acest spaţiu insolit al sanatoriului. Precizia cu care sunt descrise senzaţiile personajului prizonier în „uniforma" lui rigidă atinge ea însăşi cote ale halucinaţiei. „Harta umezelii şi a torturii", delimitată în obscuritate de Emanuel, care trăieşte într-o „tunică de febre şi de coşmaruri", chinurile îndurate de personajul ce traversează un moment de febră senzuală, în episodul iubirii pentru Solange, secvenţa scoaterii „găoacei ermetice şi apăsătoare", dinspre finalul cărţii, cu notaţii „naturaliste" de o mare plasticitate etc. În general, tot ce ţine de registrul senzorial capătă în scrisul lui **B.** o maximă acuitate, fie că este vorba despre momente de mare tensiune şi criză din viaţa acestei umanităţi frustrate de bucuriile elementare ale existenţei, fie de răgazuri mai destinse, când micile licăriri vitale sunt sesizate în imagini proaspete, memorabile. Reduse la câteva siluete, însă foarte expresive, personajele din jurul protagonistului îşi trăiesc cu o particulară luciditate drama, „mizeria lor trupească e dominată însă – cum observa P. Constantinescu – de spirit, de o tristeţe lucidă, de un fel de înaltă contemplare a destinului lor blestemat". Situabilă în aria „literaturii autenticităţii", a „trăirii" şi a „experienţei", în vecinătatea unor prozatori ca Anton Holban sau Mircea Eliade, cartea lui **M. B.** se impune deopotrivă prin forţa notaţiei de un realism crud şi prin dimensiunea tragic–halucinantă a viziunii ieşite din propria dramă. Comparaţia cu *Muntele vrăjit* a lui Thomas Mann nu atinge decât date superficiale de cadru – lumea sanatoriului de tuberculoşi – (la care s-a limitat, de exemplu, comentariul lui G. Călinescu), romanul lui **M. B.** neavând „subtextul simbolic şi dimensiunea spirituală" a cărţii prozatorului german, ci fiind în primul rând, „un jurnal clinic, relatat la persoana a treia, (care) trăieşte prin autenticitatea experienţei transcrise cu o fioroasă sinceritate" (Ovid S. Crohmălniceanu).

EDIŢII: *Inimi cicatrizate*, Bucureşti, 1937; *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, antologie şi prefaţă de Dinu Pillat, Bucureşti, 1970.

REFERINŢE CRITICE: Geo Bogza, în „Azi", ianuarie 1937; P. Constantinescu, în „Vremea", X, nr.471, 19837 (*Scrieri*, vol.I, 1967); M. Sebastian, în „Adam", 15 aprilie 1938 şi *Viaţa românească*, iulie 1938; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900–1937*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; I. Negoiţescu, *Engrame*, 1975; R. G. Ţeposu, *Suferinţele tânărului Blecher*, 1996.

I. P.

INIMILE DE PLATINĂ — Volum de versuri de Marius Robescu, apărut în 1984 la Editura Cartea Românească. Valeriu Cristea îi reproşează criticii literare care s-a ocupat de lirica lui **M. R.** „mari şi evidente erori", constând în principal din acuzarea unei „anume devitalizări, când tocmai densitatea de o mare gravitate virilă a discursului izbeşte la el." Deocamdată, este de părere acelaşi eseist, „claritatea, măsura, precizia sunt poate singurele trăsături unanim recunoscute ale autorului".

Un volum anterior, de fapt o antologie apărută în 1978, ne avertizează că, în cazul lui **M. R.**, avem de a face cu „un spirit însetat de real", numai că această „sete de real" trebuie înţeleasă, precizează Petru Poantă, semnatarul postfeţei, drept „o excepţie alcătuită din elemente comune". „Realul" lui **M. R.** este poezia: nu cuvintele, ci *poezia* ca gest concret şi ne-mediat al existenţei (probabil de aici provine şi suspiciunea unei „oarecare uscăciuni", pe care Marian Popa o citeşte ca efect al „naturii meditaţiei devisceralizate"). Cuvintele interesează doar în măsura în care li se poate aplica un scenariu eroic şi pot fi „puse la încercare", într-un turnir menit să le provoace rezistenţa. Spre exemplu, visul din *Vocale* nu reproduce altceva decât plăcerea aproape maniacală de a resuscita semnele vocabularului, mai întâi „înecate" şi apoi aduse la ţărm „grăbite să le vadă iarăşi respirând". Măştile poetului includ adesea ipostazele cruciatului care fie că vânează „somnul", „un animal cu blană preţioasă", alternativă a „treziei" verbale *(Falezele pure)*, fie că repetă aventura unui cavaler de carton, al unui Don Quijote căruia „îi scapă biruinţa" „în gheara dragostei" *(Pas şi renunţare)*, fie că îşi afirmă conştiinţa intrării în viaţă ca în „armura de aer a eternităţii" *(Lecţia)* care, în *Ninge la*

Scanned with OKEN Scanner

izvoare, volum din 1967, era compusă din „zale de sticlă". Căutarea poetului își impune, tocmai de aceea, un ideal aproape atletic: atingerea spațiului extrem de îngust și de greu accesibil în care gândul, realitatea sunt identice cu expresia lor. *Elegie* visează, de pildă, la „ora" când eul liric și lumea vor realiza simbioza perfectă: „să-ți lipești lumea de pleoape/ și nimeni să nu vă mai dezbine". În acest context, critica literară l-a inclus în câteva rânduri pe autorul *Inimilor de platină* între cei vrăjiți de deliciile tăcerii (după Ovid S. Crohmălniceanu, „năzuința supremă a poetului era să înlăture orice strat mediator între sine și lucruri"). Numai că poetica lui **M. R.** ascunde mai degrabă o încercare de re-fundamentare alfabetică, înlocuirea limbajului de cuvinte cu un limbaj de lucruri, umori și obiecte, deci înlocuirea istoriei textului cu o inedită „istorie naturală" (v. poemul cu același titlu), în care „ceea ce nu se vede în afară/ în tine se scrie cu litere strâmbe" și al cărei început nu se mai citește de la arca lui Noe, ci este marcat printr-o arcă a morții, umplută „până-n vârf" cu cuvinte. Primul pas al proiectului secret de refundamentare a vocabularului este, desigur, subminarea statutului obișnuit al cuvântului, dar mai ales îmbolnăvirea organului vorbirii, popularea gurii cu „un arbore amar", ca în *Roza dezgropată* sau cu „plante", ca în *Calea regală*. Devenită astfel non-funcțională pentru cuvânt, gura se oferă altor celebrări, între care favorită este înghițirea (care traduce în plan senzorial ceva din obsesia regresiei la vârsta primară, pre-alfabetică). În treacăt fie spus, nostalgia inocenței e prezentă într-o serie de poeme (generos ilustrată) ale întoarcerii la naivitate: *Copilul* reinventează arta în joacă, *Timp și fluture* e un suspin după alte „zăpezi de odinioară", *Dor* tânjește după „barbaria cărnii", iar *Ani* inițiază un joc al primăverii. Toate acestea pot fi citite, ne propune Mircea Iorgulescu, ca semne ale unei „nostalgii a consistenței", sau, după Costin Tuchilă, drept predilecția accentuată pentru *puritate* și *purificare*". De altfel, moartea însăși, „marele sigiliu de gheață" – obsesie și reper al liricii lui **R.** – e contracarată de „omul cu goluri" (în poezia omonimă), altă variantă a micului prinț lipsit de „o existență completă". Al doilea pas al rescrierii inventarului de litere și cuvinte îl constituie un act de recuperare a valorii originare a lucrurilor: *Furnicile*, subintitulat, deloc întâmplător, „text sapiențial; singurul fragment păstrat" și așezat, fără sfârșit și fără început, între două rânduri egale de puncte, trimite la un moment anterior împietririi literelor în pagină, și anume la vremea când furnicile alungate de „vreo inundație sau vreun incendiu" au fost silite să urce în carte, pentru a muri pietrificate în șiruri uniforme. Nu este vorba aici despre experimentul postmodern al ruperii semnificatului de semnificant, ci de contraponderea lui, de jocul aleatoriu al redistribuirii semnelor, într-un alfabetar în care semnificanții părăsiți se întregesc cu semnificați de altă factură. Ghicim, cu toate acestea, în spatele atitudinii ostile față de cuvânt, existența unei legende personale: alfabetul ar ascunde în spatele său un *Câmp al lui Marte*, un front al esențelor tari și al instinctelor agresive („odinioară se mulțumeau cu putreziciuni/ astăzi nu le mai ajunge carnea vie"), care amenință echilibrele fragile ale poeziei. Uneori, poetul nu simte decât consecințele unei transe ciudate, ale unei călătorii neștiute în *cealaltă vârstă*, anterioară poeziei, unde în loc de poem locuiește „un cap de berbec cu albeață pe ochi" (*Berbecul*). Vederea poetului străbate „printre litere/ ca printr-un gard cenușiu" descoperind cu uluire „întâmplări care scrise n-au fost" și înlocuind, în consecință, lectura cu oficierea unor ritualuri olfactive: *Cartea* rămâne astfel „doar de mirosit (numai de mine singur/ în singurătate!)". De aceea, permanenta hărțuire a cuvintelor are până la urmă valoarea unei declarații de război. Astfel se pot citi îndârjirea și duritatea metalică resimțite chiar în spatele celei mai detașate ironii. Trupul este un alt termen major al imaginarului lui **M. R.** O inedită punere în pagină a complexului Iona, după care individul s-a înghițit pe sine, ne este oferită de un text precum *Camera*, în care trupul este deopotrivă conținut și recipient al spațiului înstrăinat și alb al așteptării niciodată răsplătite. La fel, în *Radiografie*, „citirea" trupului echivalează cu anamneza unei devorări de sine, eul amintindu-și că a „gustat aievea" din „fructele copacului răsturnat" închipuit de propria trahee. Există însă și poeme luminoase ale iubirii, numai că până și aici cuvântul e adoptat ca soluție artificială: în *Pas și renunțare* „concretul e mult mai simplu", iar în *Portret* cuvântul funcționează defectuos, obiectuali-

Scanned with OKEN Scanner

zându-se într-un original instrument de mângâiat: „fiece cuvânt spus/ coboară de-a lungul brațelor albe/ ca pe o rampă dulce/ purtat gingaș spre lume". Parcă pentru a se familiariza cu imaginea unui univers prea puțin deschis la rescrieri, poetul recurge mereu la aproximări ale elementelor acestuia în termenii unei geografii interioare: „orașul este trupul meu", se postulează într-un loc, „sângele meu se prelungește/ ca o coadă de cometă!" în *Întoarcere*. Se observă la **M. R.** un reflex arghezian de conturare a universului drept spațiu privilegiat, care permite jocul cu sacrul: dacă în *Vase comunicante* asistăm la desacralizarea ludică a împărtășaniei, prin așezarea clișeului lingvistic („sângele apă nu se face") în imediata apropiere a sugestiei biblice („beți repede/ cât mai e timp"), în schimb o poezie oarecum atipică pentru prozodia lui **R.**, pentru că renunță la versul liber în favoarea unui ritm incantatoriu (arghezian el însuși!), *Adolescență*, reclamă accesul plenar la lumină într-un gest de revoltă față de postura de „păianjen minuscul" cățărat „pe firul tors din propriile bale". *Demonstrație* ne propune un altfel de joc, un joc al simulacrului: vorbind despre „metoda poeziei", poetul asociază aici mimarea convenției matematice („se dă cazul", „se precizează") cu expresia sensibilă a subiectivității în stare de criză „se cere/ să arăți legătura dintre/ furia nervilor și a inimii în această clipă/ și colțul batistei". *Inimile de platină* consacră în cele din urmă un univers în care realul și concretul cel mai acut se îngemănează cu constructele imaginare, după cum oamenii se învecinează cu îngerii. În poemul *Boltă*, prezența îngerilor este anunțată de „fulgerele albastre" ale „măruntaielor" lor „de fier" și „ceață". Strălucirea metalică nu are nimic din valențele negative ale căderii într-o „vârstă de fier", ea asociindu-se adesea tocmai sensibilității excepționale, iar inima-clopot dintr-un poem ca *Atavică* sau inima–urnă din *Misterul vegetației* reprezintă doar două dintre posibilele ilustrări ale acestei stări de lucruri, alături de „inimile de platină" din poemul cu același titlu, topite de „fulgerul deznădejdii". (Volumele anterioare erau și ele populate de „degete de fier", „sandale de fier", „sufletul ca o capsulă de oțel" etc.). Analizând valențele „miezului de metal" la **M. R.**, Valeriu Cristea optează pentru o dublă valorificare a acestuia: ca „pondere tragică a unei prea frumoase lumi" și ca esență a creatorului", catalizator al scrisului. Scrierea poemului reprezintă, pentru **M. R.**, un act sacrificial ascuns privirilor: dacă poezia reușește să facă „să pâlpâie/ carnea adolescenților" sau să lase „timpul cu buza umflată", nu este mai puțin adevărat că se constituie într-un drog cu efect secundar pentru autorul ei (v. *Efect statornic)*, într-un act recurent de posesie la o „oră așteptată", când „survine viziunea suspectă/ singura promisiune/ pe care soarta și-o respectă" *(Prezență)* și când poetul își atinge în sfârșit menirea, aceea de a fi „telegrafistul" cuiva „cunoscut și intim" *(Referință)*. De fapt, aceasta este dezvăluirea majoră pe care poezia lui **M. R.** este dispusă să ne-o facă: mai importantă decât refuzul cuvintelor este dependența maladivă de cuvinte a eului liric, după cum citim într-o artă poetică precum *Înduplecare*, în care discursul capătă ascuțișuri isterice, iar atașamentul de cuvânt este descris patologic: „Cuvântul nu ți-l dau. Orice, dar cuvântul nu/ / Nu și nu./ Vino și ia-l singur. Fă-mă adică să-l zvârlu/ sau mai bine scoate-l tu din mine cu beregată cu tot." Altfel spus, mult așteptata dezbrăcare de cuvinte presupune, în *Inimile de platină*, dezmembrarea eului, smulgerea beregatei, ceea ce ne conduce spre conceperea poeziei ca tensiune permanentă, niciodată desființată, ca proiect de eroică provocare a morții – un proiect de rară coerență și de neașteptat curaj în lirica noastră contemporană, îndreptățind încadrarea lui **M. R.** (de către Ștefan Augustin Doinaș) în „familia spirituală a lui Nichita Stănescu", între „stelele de primă mărime ale generației de mijloc".

EDIȚII: *Inimile de platină*. Versuri, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1971; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; Costin Tuchilă, *Cetățile poeziei*, 1983; V. Cristea, *Modestie și orgoliu*, 1984; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia română de azi*, 1986; Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989.

M. U.

INIMI SUB SĂBII — Volum de *Poeme* de Eugen Jebeleanu, publicat în 1934 de Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", cu specificarea: *Operă premiată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitați*. Manuscrisul culegerii obținuse sufragiile ju-

Scanned with OKEN Scanner

riului format din T. Vianu – președinte și Ș. Cioculescu, M. Vulcănescu, M. Eliade, P. Comarnescu, I. I. Cantacuzino și R. Dianu – membri, ceilalți laureați ai anului fiind poeții Dragoș Vrânceanu (*Cloșca cu puii de aur*), Vl. Cavarnali (*Poesii*), Horia Stamatu (*Memnon*) și eseiștii Const. Noica (*Mathesis*) și Eugen Ionescu (*Nu*). Ca și acesta din urmă, căruia îi apăruseră încă în 1931, la Craiova, *Elegiile pentru ființe mici*, **E. J.** nu corespundea, de fapt, condiției de tânăr needitat: debutase, ca elev încă, la Brașov, cu placheta *Schituri cu soare* (1929), urmată în 1932 de tălmăcirea unor *Poeme* din R. M. Rilke. Poetul însuși și-a ignorat însă începuturile, reținând în volumul care trebuia (și a reușit) să-l impună, la cei 23 de ani, abia împliniți, doar o parte din poeziile publicate după contactul său direct cu viața literară a capitalei și, mai ales, cu cenaclul lovinescian. Potrivit unor consemnări din presa vremii (v., între altele, nota ce însoțește versiunea inițială din *Strofe*, apărută în „Revista scriitoarelor și scriitorilor români", nr. 6-7, 1930 sau *Vitrina* semnată de Cicerone Theodorescu în „România literară", nr. 22, 1932), prima alcătuire a volumului purtase titlul *Arc* – cedat ulterior ciclului median – și ar fi fost gata de tipar încă de prin toamna lui 1930. Versiunile intermediare, răspândite între anii 1930-1934 prin publicații (din câte au putut fi identificate și în ordinea primelor apariții) ca „Revista scriitoarelor...", „Bilete de papagal", „Zodiac", „Limba română", „Azi", „Ulise", „România literară", „Abecedar", „Cuvântul liber", „Convorbiri literare", „Viața literară", probează o elaborare îndelung migălită, ale cărei rezultate par însă puse, din chiar momentul editării în volum, sub semnul unui sever *ne varietur*. Singura excepție o constituie versurile 13-14 ale poeziei *Amintirea* („În ochi, ca-n ghiocuri cu oceane, stă strâns / Sunetul doar, ca un bucium de mare"), transcrise în ediția aniversară din 1974 (v. *Scrieri*, 1) – spre a le feri probabil de riscul unor lecturi malițioase – sub forma: „În ochi, ca-n ghioc greu de oceane, stă strâns / sunetul doar, trist bucium de mare". Altminteri, făcând abstracție de micile infidelități impuse de noua ortografie a vremii, ar mai fi poate de menționat, prin raportare la ediția princeps, doar redistribuirea majusculelor, exclusiv în funcție de cerințele punctuației. Modificare păstrată și în masiva ediție de autor de la „Cartea Românească" (*Poezii*, 1989), în care nu mai apar în schimb menționate titlurile celor trei cicluri ale volumului din 1934: *Ev*, *Arc* și *Bal de moarte*.

De la debutul său poetic – produs, de fapt, nu la „Viața literară", cum se știe îndeobște, ci în paginile „Rampei" din 7 noiembrie 1927, unde semnează o *Schiță în lumina toamnei* – tânărul „plin de strălucite promisiuni", cum avea să-l recomande Cincinat Pavelescu pe contrapagina foii de titlu a *Schiturilor cu soare*, dobândise o anume experiență, dar „nu și o originalitate" (E. Lovinescu). Șansa de a se defini plauzibil, printre contemporani, i se oferi abia după ce îi fu dat și lui să simtă „frisonul de înnoire a limbajului" (Dorin Teodorescu) generat, în epocă, de apariția *Jocului secund* al lui Ion Barbu (1930). Formă riguros personalizată a unui sincretism în care se regăsesc, în ultimă analiză, tensiuni, atitudini, programe și experimente artistice ori intelectuale, manifeste în diverse momente istorice și sub multiple etichetări, *„barbismul"*, ca versiune românească a *ermetismului* european din deceniile anterioare, a exercitat de altfel o adevărată fascinație asupra primelor generații interbelice, alăturând – cu mai multă sau mai puțină îndreptățire – chiar și mai târziu, în anii sintezelor istorico-literare, nume ca: Dan Botta, Simion Stolnicu, Horia Stamatu, Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Vladimir Streinu, Virgil Gheorghiu, Andrei Tudor, Al. Robot, Barbu Brezianu, Emil Gulian, Mihai Moșandrei, Vlaicu Bârna, Ion Pogan ș. a. Arbitrariul unor asemenea catalogări „à vol d'oiseau" nu mai necesită a fi demonstrat. În multe cazuri, nici nu poate fi vorba decât de o nesemnificativă dependență conjuncturală, determinată de prestigiul maestrului și de blazonul de înaltă spiritualitate („esență", „absolut", „puritate", „inițiere", „claritate irațională", „cuvânt total" etc., detaliază același) al noii sale poetici și al variatelor ei textualizări. În altele, însă, temeiurile nu lipsesc. Ele consistă îndeosebi în unele intuiții – întru totul motivate – în ce privește necesitatea, sub orizontul momentului, a unui nou rafinament (dacă nu chiar și a unei noi „științe") în modelarea limbajului în structuri „saturate de semn", stringența promovării de pe poziții mai relevante a încrederii în polisemia „secretă" și în virtuțile combinatorii ale *cuvân-*

Scanned with OKEN Scanner

tului, „cu efect de întârziere a sensului" (ibid), în context. **E. J.** aparține, cel puțin până la un punct, acestei din urmă categorii de „barbieni", *Inimile sub săbii* rămânând totodată una dintre cele mai concludente mărturii ale tensiunii de adaptare a tinerei lirici „moderniste" la acest nou mod de a gândi actul creației. Ținând seamă și de orientarea publicistului și pamfletarului din acei ani (ale cărei ecouri vor constitui și una din notele definitorii ale *Cântecelor...* neadunate în volum), poetul nu pare să-și fi propus și o identificare *de substanță* (oricum, greu realizabilă) cu ermetismul *Jocului secund*. Poziția adoptată cu prilejul unei anchete asupra poeziei vremii (v. „Litere", nr. 12, 15 sept. 1934) este revelatoare, în această privință: „Aristocrația nu stă în pinteni și nici în privitul stelelor cu luneta, afirmă el. Ci undeva, mai aproape de noi. Poate în ceea ce se numește spirit și atitudine. O noblețe se poate găsi în orice. Depinde de creator. Să ne scuturăm pletele de margheritele stelelor. Și să ne apropiem de pământ...". Așa stând lucrurile, atracția sa, abia confirmată editorial, față de prestigiosul „model" nu putea viza decât identitatea *tehnică* a acestuia, respectiv, „sintaxa strânsă, sintagmele eliptice, răsucirile și înțepenirile expresive" (M. Papahagi), convenabile în ultimă analiză și propriei sensibilități, cel mai adesea (și nu numai în acei ani) crispate, înclinate a se rosti scrâșnit, prin acumulări de energie și emisii abrupte, lapidare (în sensul chiar etimologic al cuvântului). De unde și determinativele stilistice sonore, sugerate lui Lovinescu de lectura volumului: „rostogoliri de bolovani", „car salmoneic izbit de grinzi de aramă". Dincolo de aceste – importante și semnificative, dar deloc „împotriva firii" – adecvări la nivelul expresivității, nu se poate vorbi totuși, cum s-a încercat, de o ruptură propriu-zisă între poezia *Inimilor sub săbii* și aceea a juvenilelor *Schituri cu soare*, acestea din urmă continuându-și de fapt subiacent cursul în limitele aceluiași parnasianism, doar că mult mai elaborat (efect incontestabil și al „catalizatorului" barbian) și îmbogățit, pe de o parte, cu noi „note de derivație simbolistă pe linia Bacovia – Iacobescu" (*noi*, deoarece asemenea ecouri răzbat și din prima culegere, alături de altele, argheziene ori minulesciene), iar pe de alta, cu unele accente expresioniste sau de umor negru (și mai perceptibile, poate, în *Cântecele regilor de jos* ale etapei următoare), ce fac legătura cu avangardismul de tentă socială și cu propensiune spre grotesc al anilor imediat postbelici (cf., inclusiv pentru exemple, și M. Papahagi). Mai mult decât atât: însăși prioritatea – evidențiată de Ovid S. Crohmălniceanu ori D. Teodorescu – a lui **E. J.** în ce privește recuperarea, în tânăra lirică interbelică, a medievalității, ca sursă de noi mitologii personale (Simion Stolnicu, Vlaicu Bârna ș. a. îi *succed*, altfel spus, lui **J.**), își află primele concretizări tot încă în *Schituri cu soare*, de unde merită să extragem cel puțin această sugestivă stampă de epocă: „În turnu-n care, odinioară, / Dădeau ospețe cavalerii, / Întunecimea brusc coboară, / Cu sfori de tuș, cortina serii. /.../ Tăcere... Dorm monseniorii, / În mantii-albastre și cu săbii. / Pe apele de cer, – corăbii, – / Își umflă pânze grele norii" (*Turn medieval*). Ce-i drept, sub „carapacea de ermetism formal" (E. Lovinescu) a *Inimilor sub săbii*, pasajele evocatoare de acest gen, de-ar fi să amintim doar unanim citata poezie *Senior de ceașcă*: „În evul sur (Domn: Dagobert), / lucea un principe incert; / cu ochi de ape și victorii, / calm brațu-n șold, în unghi de glorii. // Treaz, părul fân de stele mușcă. / La cizme, de cocoși albi creste. / (Zăresc din turn sărind neveste, / să moară lângă piept și pușcă)" etc., dobândesc, fără îndoială, o cu totul altă pregnanță, dând astfel un simbolic câștig de cauză și medievalului *trobar clus* al lui Marcabru, în disputa lui de peste vreme cu adepții expresiei nesofisticate a unui *trobar clar*... Parantezele comparatiste pe care ni le-am permis nu urmăresc însă decât să nuanțeze rezultatele certei diferențieri, a cărei amprentă barbiană transpare până și din geometria austeră a *Cuprinsului* celui de-al doilea volum, ce aliniază doar 21 de poezii (nici una din *Schituri cu soare* și prea puține, în general, din câte văzuseră între timp lumina tiparului), dispuse în *trei* cicluri (însemn al totalității): EV (*1186*, *Senior de ceașcă*, *Sfârșit princiar*, *Ciumă*, *Anotimp armat*); ARC (*Îndemn*, *Tălmăcire*, *În zori*, *vedenie*, *Nelămurit*, *Necunoscut*, *Mulatra*, *Bură de dimineață*, *Schimbare finală*); și BAL DE MOARTE (*Autoportret*, *Se întreceau pădurile*, *Moarte*, *Cântec cu mine*, *Strofe*, *Timpul mort*, *Amintirea*, *Apoi*). Octav Șuluțiu, care se număra printre intimii autorului, beneficiind poate și de unele confesiuni de șantier ale acestuia, încerca să descifreze, în substanța și

Scanned with OKEN Scanner

structura volumului, pecetea unei „viziuni metafizice personale", cele trei cicluri putând fi citite ca virtuale acte ale unei drame lirice, – evoluând de la o evocare detaşată sau discret melancolică a condiţiei umane într-un *ev sur*, identificat generic cu medievalitatea (epoca Dagoberţilor, principi ai francilor de prin secolele VII-VIII, răscoala din 1186 a fraţilor Petru şi Asan, care a precedat întemeierea aşa-zisului imperiu româno-bulgar, teribila ciumă din 1348, care a decimat populaţia Florenţei fiind doar câteva repere mai curând heraldice, decât istorice), la o interiorizare şi încordare de *arc* a fiinţei, cu momente de reflecţie crudă asupra vieţii şi a tot ceea ce degradează „puritatea naturală" sau umileşte simţurile şi intelectul prin „nelămurit" ori „necunoscut"; pentru ca actul final, conceput ca *bal de moarte* (viziune plastic-escatologică – cf. şi titlul ultimei poezii – ce-i sugerează lui Lucian Boz „stilul expresionist al lui Hans Eder şi Oskar Kokoschka"), să înfăţişeze o „rezolvare" a „materialităţii omeneşti", în câteva ipostaze ale conştientizării ei: contemplarea în oglindă (*Autoprotret*, *Cântec cu mine*), detalierea, între ironie amară şi grotesc, a descompunerii unui cadavru de sinucigaş, printr-o decapitare „în natură" (*Se întreceau pădurile*), în fine, osândirea „în umbre" şi stingerea în „amintire", care poate să fie şi aceea a posterităţii. De un baladesc decorativ şi concentrat, uneori până la elipsă şi fraza nominală, în primul ciclu, contemplativ şi temperat-matafizic în celelalte (cu uşor disonante, poate, accente dionisiace doar în *Mulatra*, poem ce pare inspirat, de fapt, de o figură familiară boemei bucureştene a vremii, Bigi Mulatra), lirismul *Inimilor sub săbii* nu „înăbuşă" totuşi, cum s-a spus (cf. P. Constantinescu, Ş. Cioculescu ş. a.), „zbaterea lăuntrică" a poetului (dacă nu reducem, desigur, această „zbatere" la nivelul comun al erosului). Cea mai concludentă mărturie în această privinţă ne-o oferă însuşi titlul, deloc neutru (respectiv „alb") al culegerii, în care Ovid S. Crohmălniceanu nu ezită să descifreze chiar „o amplă metaforă a umanităţii supuse violenţelor istoriei". În completarea – pe alte laturi – a unei asemenea încercări de redefinire am putea adăuga opinia lui M. Zaciu, potrivit căreia opţiunea ermetizantă – bănuită îndeobşte că ar steriliza emoţia – „nu exclude o atitudine existenţială pândită de obsesia thanatică", anticipând astfel acel tulburător filon liric al etapei de vârf, de după experienţele ratate ale anilor '50, parcurse de poet; ori pe aceea a Doinei Uricariu, în lectura căreia avem de a face cu o „carte a unor traumatisme exorcizate prin stil", aparenta „ablaţiune" a mărturisirii directe fiind rezultatul unei *tensiuni* generate de avatarurile maturizării, într-un context dominat mai curând de unele tendinţe de exhibare a eului, prin jurnale şi „autoscopii infinitezimale". Oricum, recitite astăzi, „delicios de înfumuratele drăcii" (G. Călinescu, în „Adevărul literar şi artistic") ale volumului din 1934 *datează* nu atât, poate, prin presupusul lor ermetism, cât prin frecvenţa efectelor sonore (aliteraţii, rime interioare, paronomaze, tautofonii), vădit căutate, dar nu mai puţin „simpatice" (ca să păstrăm detaşarea amuzată a aceluiaşi) decât le vor fi apărut membrilor juriului care le-a decis, în unanimitate, premierea. Succesul de presă, de care s-a bucurat de asemenea *poetul*, pare să-i fi stârnit şi stimulat însă *publicistului* şi unele necugetate cutezanţe, care au acutizat în cele din urmă şi mai vechile rezerve ale maestrului însuşi, nefericita – pentru autorul *Inimilor sub săbii* – polemică din vara lui 1935, găzduită de „Facla" lui I. Vinea, soldându-se cu dezavuarea publică a discipolului rebel şi cu o suită de schimburi deloc academice de aprecieri şi calificative. Între care unele vizau direct personalitatea şi creaţia tânărului **J.**, prezentat ca un „uzurpator" umil şi „necuviincios", autor de „mizerabile versuri", vădind „mentalitatea unui telegrafist" şi practicând „un comod alfabet *Morse*, liberator de sintaxe şi flexiuni"... Regretabil pentru ambii poeţi implicaţi, episodul nu merită, firească, a fi reţinut şi, cu atât mai puţin, speculat ca document în favoarea vreunei anume înclinări a balanţei critice. Mai ales aici, „la Porţile Orientului", unde se ştie că nici lucrurile cu adevărat grave nu se prea iau în serios.

EDIŢII: *Inimi sub săbii*. Poeme, Bucureşti, 1934: *Scrieri*, 1, *Inimi sub săbii*, Bucureşti, 1974; *Poezii* (ediţie de autor), Bucureşti, 1989; *Poezii*. Antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii de Tudor Cristea, Bucureşti, 1990 (poezii incluse: *Senior de ceaşcă*, *Sfârşit princiar*, *Ciumă* şi *Nelămurit*).

REFERINŢE CRITICE: Al. Robot, în „Rampa", nr. 4904, 1934; R. Boureanu, în „Credinţa", nr. 142, 1934; O. Şuluţiu, în „Reporter", nr. 24, 1934 (cf. şi *Scriitori şi*

Scanned with OKEN Scanner

cărți, 1974); P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 340, 1934 (cf. și *Scrieri*, III, 1969); Ș. Cioculescu, în „Adevărul", nr. 15467, 1934 (cf. și *Aspecte literare contemporane*, 1972); G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 724, 1934 și în „Jurnalul literar", n-rele 43 și 46, 1939 (sintetic, în *Istoria literaturii române...*, 1941); L. Boz, *Cartea cu poeți*, 1934; Ion Barbu (polemic) în „Facla", n-rele 1342 și 1346 din 1935; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; C. Fântâneru, în „Universul literar", n-rele 36-37, 1939; D. Micu – N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; Șt. Aug. Doinaș, în „Contemporanul", nr. 17, 1971 (cf. și *Poezie și modă poetică*, 1972); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Al. Andriescu, *Relief contemporan*, 1974; Perpessicius, *Opere*, VII, 1975; I. Negoițescu, *Analize și sinteze*, 1976; D. Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, 1978; Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, 1979; *** *Eugen Jebeleanu interpretat de ...*, 1979; M. Zaciu, în „România literară", nr. 16, 1981 (cf. și *Cu cărțile pe masă*, 1981); M. Papahagi, în „Tribuna", nr. 35, 1987 (cf. și *Cumpănă și semn*, 1990); E. Simion, în „România literară", nr. 36, 1989; D. Uricariu, în „România literară", nr. 19, 1989; *Dicționarul scriitorilor români*, II, 1998; Ioan Adam, *Inelele lui Saturn*, 1998.

L. B.

INTERIOR — Roman de Constantin Fântâneru. Apărut în anul 1931, la Editura Cultura Națională.

C. F. aparține unei generații de scriitori, din care mai fac parte, între alții, și Mircea Eliade, Constantin Noica ori B. Fundoianu. Pornind de la această realitate, G. Călinescu se simțea îndreptățit – în *Istoria literaturii române* – să recunoască, în romanul *Interior*, câteva dintre trăsăturile comune ale literaturii „vitaliste" pe care încerca să o promoveze această grupare: „Noul tânăr" – este de părere G. Călinescu, referindu-se la Călin Adam, protagonistul și naratorul romanului – „suferă de un rău al veacului, ce nu mai provine din blazare, ci, dimpotrivă, dintr-o prea mare vitalitate care dă naștere la neliniști, la întrebări asupra modalității de a se afirma". Ovid S. Crohmălniceanu, în schimb, bizuindu-se și pe anumite mărturii ale jurnalului lui **C. F.**, crede că întreg comportamentul personajului reflectă mai curând simptomele unei dereglări psihice: „Mai degrabă avem de-a face, în cazul de față, cu simptomele unei dezorganizări clinice, care nu va întârzia mult să se arate. Jurnalul amintește chiar de anumite predispoziții familiale". Pe aceleași coordonate se înscrie și comentariul lui Mihai Zamfir, pentru care *Interior* se situează „la un nivel cultural mult inferior" romanelor lui M. Blecher, nefiind altceva, consideră criticul, decât „notarea tribulațiilor unui neurastenic confruntat cu viața din jur". Câteva rânduri mai departe, diagnosticul clinic este modificat într-un sens agravant: „Schizofrenia continuă, permanent consemnată de scriitorul care se auto-observă". Tânărul cercetător Ștefan Borbély – editorul acestui roman, într-o „restituire" din 1981 –, plecând și de la ideile pe care **C. F.** le-a dezvoltat în foiletoanele sale critice, crede a putea întrezări în textul romanului liniile unei concepții generale și ale unei gândiri de orientare vitalist–existențialistă, mai curând decât o manifestare psiho–patologică. Ștefan Borbély identifică la **C. F.** „aderența la un vitalism panpsihologic", ce ar urmări în esență o regresiune a vieții psihice din structurile și tiparele conștiinței, o adâncire progresivă în straturile „anarhice ale inconștientului arhetipal". Personajele lui **C. F.** ar tinde consecvent către o pierdere a identității – ele, afirmă Ștefan Borbély, „vor fi lipsite de identitate socială, de ascendență biografică, elemente care, dacă ar fi prezente, nu ar face altceva decât să le îngrădească absoluta libertate a dispersării; anonimi, indivizi insoliți, fără biografie, fără istorie, lipsiți cu totul de dimensiune temporală, ei nu sunt decât simpli atomi prezenți în sinistra farsă a vieții"; dar această abandonare de sine ar avea drept rațiune „de a-i apropia cât mai mult de impersonala energie vitală care unește lucrurile și ființele într-o universală simpatie naturală". Nu încape îndoială că Ștefan Borbély are multă dreptate, în viziunea pe care ne-o propune asupra romanului, și că liniile unei astfel de concepții vitaliste sunt întru totul reale în opera lui **C. F.** Există, astfel, numeroase episoade sau scene în care eroul fraternizează, de pildă, cu diverse forme vegetale ale firii: „Uneori ciulesc urechea lângă un pom și stau să ascult cum urcă și coboară seva în zigzag, sau mă agăț de coajă cu degetele până dă sângele". O ciudată osmoză are necontenit loc între sufletul vagabond al eroului și sufletul lucrurilor: „Mă împinge în arbore un curent irezistibil. Substanța unei liniști suprareale se răspândește în spirit (...). Barca unde șed, țărâna, cerul ca o tencuială proaspătă, gardul cu îngrăditură roșie au să

Scanned with OKEN Scanner

intre în sânge, să se mistuie, să se transsubstanțializeze". Dar, alături de această dimensiune, și – în bună măsură – concurând-o, vom descoperi în *Interior* o dezvoltare tipologică pe latură strict socială. Scriitorul studiază, astfel, condițiile de viață, la limita cea mai de jos a mizeriei, ale unui tânăr intelectual, fără ocupație precisă, dar cu studii universitare și cu evidente preocupări cărturărești. Întâlnim, sub acest raport, o serie de locuri comune ale unei literaturi îndeajuns de abundente pe această temă: tânărul Călin Adam locuiește, în gazdă, undeva, la periferia marii capitale. Nu are, se înțelege de la sine, mijloace pentru a-și achita chiria, ceea ce-l obligă la repetate demenajări, în căutarea unui acoperiș mai primitor. Este îmbrăcat jerpelit, în haine mototolite, iar unii trecători grăbiți îl iau drept cerșetor. Suferă de un accentuat complex de inferioritate, mai cu seamă în relațiile cu tinerele fete. Ratat, se simte jenat când își reîntâlnește foștii colegi de școală de mult căpătuiți și mândri de reușită. Banalitățile se înșiruie, astfel, în chip previzibil, configurând un tip social de mult cunoscut. Romanul rămâne totuși interesant, ca o mărturie a unei sensibilități ce își are rădăcinile mai puțin în psihismul individual și mai mult în energiile pure și universale ale vieții. Ostilitatea romancierului față de tiparele vieții conștiente, predilecția sa pentru amorful inconștientului își găsesc un corespondent în principiul de organizare formală a romanului, care evită o construcție riguroasă și presiunea unor convenții literare, făcând loc unei narațiuni cu caracter fragmentar, discontinuu, uneori chiar incoerent. Romanul *Interior* rămâne una dintre scrierile cele mai interesante și mai reprezentative ale grupării pe care G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, o numea „noua generație".

EDIȚII: *Interior*, București, 1931; *Interior*, Ediție îngrijită și prefață de Ștefan Borbély, Cluj-Napoca, 1981.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II 1982); Ovid S. Crohmălniceanu , *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1972; M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, 1988; Virgil Ierunca, *Subiect și predicat*, 1993.

L. P.

INTRUSUL — Roman de Marin Preda. A apărut în 1968 la Editura pentru Literatură, fiind reeditat în 1970 de Editura Eminescu (ediție revăzută) și în 1974 de Editura Minerva, în colecția „Biblioteca pentru toți" (cu o prefață de M. Ungheanu); aceeași editură publică în 1982 o versiune în limba franceză a romanului (în traducerea Mariei Ivănescu, cu o prefață de Cezar Ivănescu). În 1983, romanul a fost ecranizat de regizorul Constantin Vaeni, sub titlul *Imposibila iubire*. Pentru *Intrusul*, **M. P.** a primit Premiul pentru proză al revistei *Viața românească* și Premiul Uniunii Scriitorilor.

Roman „citadin", *Intrusul* ocupă un loc de sine stătător în ansamblul operei lui **M. P.**, aparent nefiind legat în nici un fel de ciclul *Morometilor*, putând fi racordat indirect, prin problematică și stil, altor romane ale autorului, în primul rând *Risipitorilor*. *Intrusul* este rodul unui moment de plenitudine și echilibru din evoluția lui **M. P.**, când, prin scrierea și rescrierea repetată a romanului *Risipitorii* (1962, 1965, 1969), scriitorul și-a depășit impasul în care creația sa intrase imediat după apariția primului volum din *Morometii* (1955); „tăcerea" dintre 1955 și 1962, punctată doar de apariția nuvelelor *Ferestre întunecate* (1959) și *Îndrăzneala* (1959), ascunde o căutare de sine nu lipsită de dileme și impasuri, pe parcursul căreia romancierul și-a elaborat ceea ce el numește un „stil direct" sau „stilul scriitorului": „Aveam sentimentul că am biruit ceva, că am căpătat un stil al meu, al gândirii mele *directe*, și nu cum era cel din *Morometii*, în care gândirea mea se exprima *indirect*, prin aceea a țăranilor. [...] Simțind în mână un instrument din ce în ce mai aproape de scopul său, format în aceste nesfârșite refaceri ale *Risipitorilor*, și curajul mânuitorului lui se schimbă. *Intrusul* a fost scris într-o vară, *Martin Bormann* și *Friguri* în două luni, *Morometii* vol. II în doi ani". „*Intrusul* a fost scris în vara anului 1967, imediat după *Morometii*, vol. II, și fără să se fi născut din vreun embrion mai vechi, cum mi s-a întâmplat întotdeauna. L-am scris zi de zi într-o progresie constantă și foarte sigură, ca și cum aș fi redactat o lucrare îndelung gândită înainte. E o carte scrisă cu un sentiment acut, și în cele din urmă inexplicabil pentru mine însumi, cu atât mai mult cu cât venea imediat după efortul considerabil depus pentru *Morometii*, volumul II." După indicii existente în text, „acțiunea" romanului *Intrusul* ar putea fi plasată în timp aproximativ la răscrucea anilor

Scanned with OKEN Scanner

'50 – '60, datare confirmată şi de Ion Băieşu, care face publică şi existenţa unui „prototip" real al „cazului" din roman: „Dacă nu mă înşală memoria, pe **M. P.** l-am cunoscut în anul 1961, când lucram ca redactor-şef adjunct la ziarul *Scânteia tineretului*. [...] Mi-a explicat de ce nu scrie reportaje în presă: genul i se pare superficial şi lipsit de orice valoare, literaturizarea faptului autentic de viaţă e o stupizenie şi un fals. Ziarul nu trebuie să dea decât informaţii exacte despre un fapt sau altul. Ziaristul nu e obligat să fie şi scriitor. Eu venisem, însă, pregătit cu o capcană: cu câteva zile înainte sosise la redacţie scrisoarea teribilă a unui tânăr din Săvineşti care intrase într-o cisternă pentru a-şi salva un coleg. După ce l-a scos pe acesta pe gura cisternei, gazele dinăuntru au luat foc, iar el a ars ca o torţă. A fost salvat ca prin minune. Am scos scrisoarea respectivă din buzunar şi l-am rugat pe **M. P.** s-o citească. Acesta a citit-o şi m-a rugat să i-o mai las câteva zile. Peste o săptămână, când l-am sunat din nou, m-a întrebat dacă pot să-i fac rost de o maşină cu care să facă un drum la Săvineşti. [...] Peste câteva zile, **M. P.** a plecat în Moldova pentru o săptămână. La câteva zile după ce s-a întors, ne-am văzut. [...] «Dom'Preda, când îmi daţi reportajul ?» «Mon cher, îmi pare rău, dar nu pot să-ţi dau nici un reportaj. Nu se poate scrie nimic despre individul respectiv. Dintr-un erou a ajuns un nenorocit. Faţa lui e arsă în întregime şi arată ca un monstru. Nevasta l-a părăsit, iar copilul, când îl vede, urlă de spaimă. I s-a dat o pensie amărâtă, toată lumea l-a uitat, vai de mămăliga lui. Ce vrei să spun în reportaj?» Preda avea dreptate: ce nevoie avea ziarul să popularizeze un tânăr care, salvând viaţa altuia, îşi distrusese propria viaţă? În plus, a mai adăugat **M. P.**, tipul care leşinase în cisternă era beat. [...] **M. P.** nu mi-a spus că scrie un roman despre nefericitul erou de la Săvineşti decât când acesta a fost gata." „Când întâlnesc un scriitor" – spunea **M. P.** în *Imposibila întoarcere* – „cititorii îl întrebă invariabil ce e adevăr şi ce e închipuire în ceea ce a scris el. După ce primesc răspunsul rămân dezamăgiţi. Ei ar vrea, poate, să afle cu ocazia asta dacă există sau nu un mister al creaţiei şi dacă scriitorul le răspunde că nimic nu e inventat din tot ce -a scris, aha, ar zice ei atunci, va să zică a auzit şi el cutare şi cutare întâmplare şi s-a apucat de scris, asta nu e aşa greu, sau dacă totul e imaginat, aha, va să zică scorneli. Eu însă am complicat puţin lucrurile, dându-le următorul răspuns: adevărate sunt sentimentele, ficţiuni sunt împrejurările." „Descripţia vieţii zilnice dacă nu e împinsă undeva n-are sens în literatură." „Un om care nu reuşeste să-şi realizeze planurile lui în viaţă poate apărea drept un învins. Eroul meu vrea să acţioneze să ajungă inginer electrician, dar eşecul vine din altă parte şi îl antrenează şi pe acest plan spre nereuşită. Cu toate astea, eu nu-l consider nici învins şi nici victimă. Este un om care face o experienţă tragică pentru timpul său, şi îl consider în afara categoriilor adaptabil sau inadaptabil. Nu numai că nu e inadaptabil, ci e un constructor al unei noi lumi. Într-un cuvânt, este un erou al timpurilor noastre moderne, în care noţiunile învingător şi învins nu mai exprimă exact o realitate de la cauză la efect, ci, adesea, una răsturnată. Eroul meu e un senin, care e silit să devină sumbru. Păstrează în el această stare, dar redevine în cele din urmă senin. Cu ce preţ? Iată subiectul cărţii. [...] Accidentul lui nu are o valoare existenţială, ci una simbolică. Am imaginat un accident care în existenţă înseamnă neprevăzutul sau iraţionalul, însă are darul să împingă la limită existenţa zilnică şi să evidenţieze adevărata ei valoare." Irupţia neprevăzută a iraţionalului în lume este o constantă şi ireductibilă aprehensiune a lui **M. P.**, este de fapt factorul ultim, integrator, ce unifică din adânc întreaga lui creaţie. Nu mai puţin decât „lumea" din *Moromeţii* ori din *Risipitorii*, din *Marele singuratic* ori din *Delirul*, „lumea" din *Intrusul* este, şi ea, o lume „trăind în orbire şi nepăsare" (*Imposibila întoarcere*), o lume aflată într-o „bezmetică" devenire ce i-a surpat temeliile vechii stabilităţi, i-a îngropat tradiţiile, i-a dezagregat vechile-i tipare şi structuri, apte, până la un punct, de autoconservare şi de autoreglare, fără a fi pus încă în loc altele noi, mai eficace. Edificarea unui nou echilibru este, şi în *Intrusul*, problema vitală pentru o lume abia ieşită din convulsiile pierderii celui vechi, ineficient. Semnificativă simetrie compoziţională – romanul se deschide şi se încheie (fără a se „închide", dimpotrivă) cu fraze ce exprimă aversiunea şi ruptura cu o astfel de lume în care acest nou echilibru încă n-a ajuns să se decanteze: „Deocamdată m-am hotărât să părăsesc acest oraş, în care nu sunt

Scanned with OKEN Scanner

nici bătrâni şi nici amintiri, cum îi spun toţi pe-aici fără să-şi dea seama ce le iese din gură" – citim pe prima pagină a cărţii. Fraza aparţine lui Călin Surupăceanu – protagonist şi personaj-narator al romanului (*Intrusul* fiind scris, de la un capăt la altul, în tiparele naraţiunii la persoana I). „Neaşezarea" lumii face din Călin Surupăceanu un „intrus" indezirabil în chiar oraşul la a cărui ridicare din temelii luase parte din prima clipă. Inconsistenţa este însă şi a propriilor lui „temelii", a propriilor fundamente şi repere morale, „vină tragică" pentru care „eroul" va plăti cu propria-i tinereţe irosită fără sens. Regenerarea prin suferinţă, regăsirea târzie de sine cu preţul „risipirii" unei părţi irecuperabile din propria fiinţă sunt soluţia – dureroasă, dar singura cu putinţă – pe care, la fel cu *Risipitorii*, o propune şi *Intrusul*. „Şi la urma urmei unui om îi e câteodată necesară «o imensă experienţă dureroasă» ca să înţeleagă cât de cât ce rost are viaţa lui şi ar fi o greşeală să ne arogăm noi dreptul de a feri pe cineva să nu se ducă într-acolo unde îl trage aţa" – spune, la un moment dat, unul dintre personajele memorabile ale cărţii, doamna Sorana. În ce-l priveşte, scriitorul este departe de a cădea în această greşeală, lăsându-şi personajul principal să-şi parcurgă neprevenit calvarul propriei vieţi, calvar atroce, dar spiritualiceşte regenerator. Călin Surupăceanu este lăsat să cadă prins în capcana propriului temperament „senin" şi nepăsător de „băiat bun", în capcana înnăscutei sale euforii vitale ce refuză la început cu obstinaţie instinctivă să ia act de nenorocirile altora şi de „semnele" ce i le vestesc pe-ale lui proprii de mai târziu, atunci când pleacă, de exemplu, plin de entuziasm şi de optimism, spre „noul oraş", „în timp ce roţile trenului îmi întăreau acest gând prin păcănitul lor ritmic şi mă împiedicau astfel să trăiesc până la capăt prima mea durere cu toate înţelesurile ei şi, cine ştie, să-mi schimbe poate, această trăire, propria mea soartă! Acuma ştiu că mi-ar fi schimbat-o." Abia acest „acum" al propriului dezastru ireversibil îl învaţă, cathartic, să-şi asume suferinţa şi să iasă chiar în întâmpinarea ei, ieşind astfel în întâmpinarea unei dureroase, dar necesare regenerări spirituale, a cărei complexă şi prin definiţie contradictorie dialectică scriitorul o ştie absorbi la perfecţie în materia concretă a cărţii. „Eram tot liniştit," monologhează personajul narator spre sfârşitul romanului – „dar ceva îmi spunea că acum voi primi o nouă lovitură, aceste semne pe care le întâlnisem o şi anunţau. Şi atunci îmi dădui seama că toată fuga mea din ultimele săptămâni nu fusese decât tot un semn, nevoia instinctivă, inconştientă, de a sta deoparte de duşman să prind puteri ca să suport ceea ce mi se pregătea. Într-adevăr, simţeam că am în mine această putere. Dar o dată cu ea îmi dădeam seama că apăruse în sufletul meu sub efectul ca de fulger al presentimentului şi ceva care simţii imediat cum îmi decolorează vederea şi micşorează pentru mine lumina în care se scăldase până atunci lumea. Culorile se schimbau. Pentru nimeni nu mai vedeam ce rost mai are înţelegerea şi cruţarea." Regăsim aici, inconfundabilă, „acea gândire necruţătoare care duce înţelegerea până la capăt şi care loveşte şi arde până la os credinţa în pacea şi armonia lumii" – înzestrare pe care, în finalul primelor ediţii din *Morometii* I , scriitorul o menea personajului preferat, Ilie Moromete, înzestrare pe care scriitorul şi-a menit-o, de bună seamă, sieşi mai întâi. Pentru că, dezbinarea între eroii lui **M. P.** şi „lumea lor bezmetică", „trăind în orbire şi nepăsare", nu este, în ultimă analiză, altceva decât proiecţia în plan ficţional a dezbinării între eul creator şi „lume" – predispoziţie temperamentală paradigmatică, ce probează autenticitatea vocaţiei scriitoriceşti a lui **M. P.** Înainte de-a regăsi în ultimul său roman, *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), „acea gândire necruţătoare care duce înţelegerea până la capăt" – „forţa gândirii mele", exercitată prin procură auctorială de Victor Petrini, protagonist şi personaj-narator al cărţii, – o vom regăsi şi aici, în *Intrusul*, exercitată în virtutea unei similare procuri auctoriale de Călin Surupăceanu: „Adio, băieţi! Trăiţi şi munciţi în noul vostru oraş până o să-i daţi bătrânii care îi lipsesc şi apoi morţii care să asculte în tăcerea mormintelor lor viaţa urmaşilor. Pe mine m-aţi gonit şi, atât cât asta poate să vă mai pese, nu puteţi avea iertarea mea. Sunteţi flămânzi de viaţă, dar nu de fericire, şi singura voastră şansă e că nu sunteţi eterni şi că alţii, mai buni poate, vă vor lua locul. Nu speraţi că vă vor menaja!..."

EDIŢII: *Intrusul*, Bucureşti, 1968; ed. II, Bucureşti, 1970; Ed. III, prefaţă şi tabel cronologic de M. Ungheanu,

Scanned with OKEN Scanner

Bucureşti, 1974; *L'intrus*, traduction par Maria Ivănescu, préface par Cezar Ivănescu, Bucarest, 1982.
REFERINŢE CRITICE: M. N. Rusu, *Utopica*, 1969; G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, I, 1970; V. Ardeleanu, *„A urî", „a iubi". Puncte de reper în proza actuală*, 1971; C. Stănescu, *Cronici literare*, 1971; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974; ed. II 1978; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, 1975; I. Vlad, *Lecturi constructive*, 1975; *** *Marin Preda interpretat de ...*, antalogie de M. Ungheanu, 1976; Ion Băieşu, *Cum s-a născut „Intrusul"*, în vol. colectiv *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, 1981; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985.

C. R.

IOANA — Roman de Anton Holban. A fost publicat la Editura Pantheon din Brad, în 1934. Fragmente neincluse în volum au apărut în revistele „România literară", nr.88, 1933, „Reporter", nr.24, 1934, „Litere", nr.15, 1934, „Pământul", Călăraşi, nr.98-100, 1935. Alte două fragmente din versiunea publicată au fost tipărite mai întâi în „Familia", Oradea, nr.7, 1934, şi „Azi", nr.5, 1934. Romanul are ca punct de plecare o experienţă biografică, prototipul eroinei fiind o fostă elevă a scriitorului, Maria Dimitrescu, cu care **H.** s-a căsătorit în 1931, pentru a divorţa în 1933. Cartea începe să fie scrisă în 1932 şi a fost încheiată în vara anului următor. Prozatorul o situează, ca atmosferă (într-un interviu din revista „Reporter", nr. 26, 1934), în apropierea romanului său precedent, *O moarte care nu dovedeşte nimic* (1931), apreciind-o ca „lipsită de orice dinamism care ar putea ţine curiozitatea lectorului mediocru încordată", adăugând: „Numai de o mie de ori mereu alte aspecte ale aceloraşi sentimente".

Ioana este un roman-confesiune, „roman personal", „roman al experienţei", vizând „autenticitatea" expresiei trăirii, în care tumultul sentimentelor se încearcă a fi stăpânit prin luciditatea interpretării lor. Jurnal al iubirii lui Sandu – un alter ego al autorului – pentru Ioana, scris la persoana întâi, el aduce în prim plan o subiectivitate care căutând, ca într-un labirint de explicaţii şi motivări, certitudinea sentimentului, descoperă numai nesiguranţa şi suferinţa. Cartea debutează în decorul nou şi aproape exotic al Balcicului, în care personajul-narator o regăseşte pe femeia iubită; e o lume surprinzătoare prin peisaj şi oameni, – români, bulgari, turci, chiar un francez, surprinzător el însuşi. Mai ales în prima parte a cărţii, autorul iese din universul interior în cadrul romantic al mării şi în realitatea pitorească a Cavarnei şi Balcicului, două aşezări departe de lume, trimiţând, indirect, la propriul său eu. Atent şi la înregistrarea comportamentului eroinei, personajul masculin e mai degrabă interesat de personalitatea ei ascunsă, de secretul feminităţii ei, de adevărul său unic, original. Îi zugrăveşte portretul în tuşe succesive, corectate uneori; este atras şi contrariat totodată de manifestările sale mai puţin obişnuite, de inteligenţa şi sensibilitatea sa. Adâncind privirea analitică, datele personalităţii ei încep însă să fluctueze, dând loc interpretărilor diferite şi subiective, făcând ca sentimentul iubirii să oscileze între certitudine şi incertitudine. Acţiunea romanului nu e rectilinie, ci comportă o întoarcere în timp spre o etapă bucureşteană a legăturii celor doi îndrăgostiţi, cu momentul despărţirii şi al „trădării" Ioanei şi suita întrebărilor mereu reluate, legate de acest accident; ceea ce se impune este însă realitatea iubirii, – revelaţie şi catastrofă continuă, suită de încercări mereu reluate, de înţelgere a iubitei, aducând rareori momente de bucurie şi generând mai curând suferinţa legată de gelozie ca semn al imposibilităţii cunoaşterii prin iubire şi al posesiunii imperfecte. De aceea, iubirea nu confirmă nimic în mod definitiv, rămânând o experienţă pură, definitorie însă pentru o psihologie. Este o psihologie complexă, dominată de voinţa de luciditate şi de sentimentele pe care personajul povestitor le rezumă el însuşi: „dragoste pentru Ioana, spaimă de singurătatea în care trăisem, amorul propriu ce pretindea să aibă din nou ceea ce pierduse, gelozia cătând o răzbunare împotriva celuilalt". Unitatea viziunii e remarcabilă, deşi autorul preferă să înainteze fără nici un plan, subiectul fiind dezvoltat oarecum la întâmplare. Preferinţa pentru hazard nu e accidentală: hazardul se confundă cu iubirea, motivând şi o concepţie a destinului ca dimensiune ascunsă. Eroul nu încearcă nici o acţiune, nu suferă nici o schimbare, se lasă în voia întâmplării, deşi nu este un fatalist. (În recenzia sa la carte, Şerban Cioculescu vorbeşte despre absenţa „variaţiilor" delectabile şi despre „monotonia (care) este în *Ioana* corolarul

Scanned with OKEN Scanner

statismului psihologic", marcă a „structurii clasice" a eroilor săi). Având în vedere această situație, s-a putut afirma că „metafora *Ioanei* se înscrie într-o simbolică a *recluziunii*", întrucât „fiecare dintre personaje este temnicerul celuilalt; captivitatea e asumată ca o fatalitate" (Al. Călinescu). Lumea exterioară cuplului (îndeosebi cea din localitatea de vacanță de pe malul mării) nu este, desigur, absentă, și **H.** reușește să contureze un număr de portrete memorabile ale micii societăți în care se mișcă protagoniștii romanului, după cum expresive sunt și elementele descriptive, de peisaj și atmosferă. Centrul de greutate îl constituie însă notațiile analitice și autoanalitice care privesc viața cuplului Sandu-Ioana și care se rotesc, practic, în același cerc al întrebărilor, supozițiilor, suspiciunilor și neliniștilor provocatoare de suferință (Critica a remarcat chiar un anumit exces, în limbajul naratorului, al unor cuvinte precum „tragedie", „catastrofă"). Revenirea insistentă pe aceleași itinerarii se explică prin conștiința, mărturisită, a complexității „sentimentelor" pe care încearcă să le definească: „E precis că sentimentele nu sunt pure, și numai nevoia noastră de a simplifica ne face să vorbim de dragoste, gelozie, ură". Intervine aici și un alt aspect, care n-a scăpat interpreților acestui roman: caracterul profund subiectiv al „notelor de jurnal" ale personajului masculin, pe de o parte, și nu mai puțin subiectiva perspectivă asupra lumii propusă de femeia iubită. Este nota asupra căreia insistă, de exemplu, Mariana Vartic, angajând și problema *sincerității* cu care se exprimă naratorul. Acesta scrie la un moment dat: „sunt întotdeauna nesigure constatările ce le faci asupra unei chestiuni ce te interesează prin toți nervii" , – cu alte cuvinte, percepția subiectivă a faptelor e prin excelență deformatoare. Mariana Vartic observă cu finețe că eșecul personajului holbanian (Sandu, care apare și în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*) vine din faptul că „subiectivitatea sa e incapabilă să se definească", în timp ce „protagonista romanului *Ioana* înlocuiește oamenii în carne și oase cu niște 'construcții personale' de la temelia cărora materialul uman concret este aproape cu totul exclus, 'brodând' arbitrar pe marginea unor date insuficiente". În acest sens, este foarte semnificativă o notație a protagonistului, ce trădează tocmai excesiva pondere a subiectivității în conturarea imaginii despre celălalt, a cărui prezență reală e înlocuită cu o proiecție lăuntrică: „O dată (Ioana) m-a surprins uitându-mă la ea, crezuse c-am recunoscut-o. N-am observat-o, căci eram absent și indiferent pentru locul unde mi se îndreptau ochii. N-am observat-o, căci eram cu gândul în altă parte: la ea!" Acest joc dintre real și imaginar, dintre percepțiile accentuat subiective și mereu schimbătoare ale partenerilor conferă o anumită densitate și complexitate unei analize psihologice care nu duce, în ultimă instanță, la nici un rezultat definitiv. Ceea ce interesează, conform mărturisirii naratorului, este chiar această complexitate a unor „sentimente contrarii, imposibil să le analizezi, dar întregind pe un om... Aud ironia omului sănătos, protestând că lipsește o explicație limpede: „Aștia se chinuie și nici măcar nu știu de ce. Ce stupid!' Aș vrea mai bine să se spună: «Doi oameni care nu pot trăi nici despărțiți, nici împreună»". Cartea pare scrisă, cum s-a spus, pentru „valoarea terapeutică" a confesiunii și ca „document uman" (Al. Călinescu) propus interpretării cititorului. Recursul la notația fragmentară, pe măsura reamintirii unor momente trăite, dar cu o sensibilitate formată ca sinteză a unui întreg trecut, trimite la tehnica proustiană: „Dar eu, dacă povestesc numai pe fragmente, ca să nu încerc răbdarea ascultătorului, sau pentru că nu-mi aduc aminte în momentul acesta de toate, am sufletul însă format de întreg trecutul din fiecare clipă. Și cu Ioana nici o clipă n-a putut fi banală". Pompiliu Constantinescu, remarca în acest roman „un efort excepțional de analiză psihologică, o conștiință autentic chinuită de tragismul vieții și o înclinație organică spre experiențele mari morale".

EDIȚII: *Ioana*, Brad, 1934; *Opere*, I, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, București, 1970; *Ioana*, Postfață și bibliografie de Alexandru George, București, 1984; *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, București, 1985; *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, Text stabilit și revăzut de Elena Beram, prefață de Nicolae Florescu, București, 1992.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Ulysse*, 1967; P. Constantinescu, *Scrieri*, 3, 1969; Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; Al. Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, 1972;Al. George, *La sfârșitul lecturii*, 1973; Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, 1978; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, II, 1981; Mariana Vartic, *Anton Holban și personajul ca actor*, 1983.

C. C.

Scanned with OKEN Scanner

ION — Roman de Liviu Rebreanu. A apărut la Editura „Viața Românească", în 1920. Trei sunt – dacă este să dăm crezare mărturisirilor scriitorului – evenimentele care au jucat un anumit rol în geneza acestui roman; se cuvine menționată, în această ordine, întâi de toate o scenă la care **L. R.** asistase cu ani în urmă și în care, fără să știe că era observat , un țăran „îmbrăcat în straie de sărbătoare" s-a aplecat pe neașteptate și a sărutat pământul („l-a sărutat ca pe o ibovnică"). Cam în aceeași vreme se produce și un al doilea eveniment capital, ce va sta la baza viitorului roman: un țăran văduv din satul Prislop și-a pedepsit crunt unica fată, pe Rodovica, fiindcă „i se întâmplase să greșească și să rămâie însărcinată". Întâmplarea va fi povestită mai întâi într-o nuvelă – neterminată – (*Rușinea*), iar după aceea va fi prelucrată în roman. În sfârșit, cea de a treia întâmplare ce a dus la nașterea romanului *Ion* o reprezintă de fapt o discuție pe care scriitorul a avut-o cu un „flăcău din vecini", cu Ion Pop al Glanetașului, în vorbele căruia se simțea „o dragoste pentru pământ aproape bolnăvicioasă". Subiectul romanului a început să capete contur, din clipa în care scriitorul „s-a pomenit făcând o legătură între cele trei momente: Ion al Glanetașului, cel însetat de pământ, el trebuie să fi sucit capul bietei Rodovica, înadins și numai ca să-l silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pământul de zestre ce se cuvine unei fete de om bogat. Bătrânul va trebui să cedeze până la urmă, și atunci flăcăul, devenit în sfârșit stăpânul pământului, îl va săruta drept simbol al posesiunii". Cronologic, **L. R.** a început să lucreze la acest roman (care, într-un prim proiect, trebuia să se intituleze *Zestrea*) din vara anului 1910.

Plecând de la aceste date, romancierul a făurit o poveste axată pe tema dragostei pentru pământ, pasiune pe care el nu pare să o condamne în chip absolut, ci – dimpotrivă – o consideră o trăsătură reprezentativă pentru țăranul român în general, o trăsătură de care este legată „însăși existența poporului românesc". În concepția lui **L. R.** însă, interes literar prezintă mai cu seamă acele situații în care diversele manifestări ale „vieții universale" intră într-un conflict devastator unele cu celelalte, altfel spus, acele situații în care se poate vorbi despre sfâșiere tragică; este cazul prin excelență al romanului *Ion*, unde „glasul pământului" se ia la harță cu „glasul iubirii", iar esența tragică a destinului lui Ion constă tocmai în această imposibilitate de a concilia cele două forme ale pathosului vital. Acțiunea romanului se desfășoară, în esență, pe două planuri; avem, astfel, de-a face în primul rând cu universul pur țărănesc (marcat, deopotrivă, de drame sociale, cum este lupta pentru pământ dusă de protagonist, dar și de drame sufletești, cum este sinuoasa relație pasională dintre Ion și Florica), dar avem și o lume a intelectualității românești din Ardeal (o intelectualitate de țară, în centrul căreia se află familia învățătorului Herdelea și unde problema națională este trăită cu cea mai vie intensitate). Stilistic, romanul *Ion* a fost raportat cel mai adesea la o formulă a prozei naturaliste; adevărul este însă că **L. R.** aspiră în chip declarat nu atât spre o estetică de tip realist ori naturalist, ci spre o estetică a „esențelor generale". În câteva dintre interviurile sale, **L. R.** se dezice de realismul care „copia sincer, fidel și fotografic – până la mărunte amănunte, totul" și cere ca romanul să pășească pe drumul unui „realism nou", un „realism al esențelor". Această reorientare ar avea drept obiectiv o reprezentare a „vieții universale", înțeleasă în felul unei măreție și cuprinzătoare „sinteze", ca o totalizare generală a ființei, în cadrul căreia să se înfăptuiască o unificare a contrariilor. Formula unui realism al „esențelor generale" își găsește expresia, în romanul *Ion*, îndeosebi la nivelul sistemului de simboluri, dar, în egală măsură, și la nivelul organizării compoziționale. Este cât se poate de evident, astfel, că – asupra spațiului fictiv al romanului – își aruncă umbra dominatoare un asemenea element simbolic totalizator, care ne întâmpină (cum urmăm șerpuirile faimoasei șosele „ce vine de la Cârlibaba") chiar la intrarea în satul Pripas: „La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă, pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu o cununiță de flori veștede agățată la picioare". Crucea poate fi, desigur, privită și ca o simplă componentă materială a peisajului, dar putem tot atât de bine să o percepem – din perspectiva unui „realism al esențelor" – ca pe o imagine ce totalizează extremele: pe de o parte – calvarul, suferința și moartea, iar pe de altă parte – resurecția și afirmarea, în eternitate, a vieții biruitoare. Modulația fundamentală pe care o

Scanned with OKEN Scanner

înregistrează acest simbol al *crucii*, în cuprinsul romanului, o reprezintă *copacul*, imagine asociată pe rând, printr-un fenomen de detotalizare, când cu una, când cu cealaltă dintre semnificațiile polare, pe care le unificase simbolul matrice al *crucii*. Vom întâlni, în consecință, mai întâi *mărul*, de pe pământurile cu atâta trudă dobândite de Ion; este acesta, în esență, un loc și un semn pentru marile întâmplări ale vieții triumfătoare. Sub *mărul* amintit aduce Ana pe lume, în durere și în speranță totodată, copilul lui Ion. Același *măr pădureț* are să apară, mai târziu, în roman, investit cu o funcție simbolică neschimbată; sub același frunziș protector al lui, se consumă scena de dragoste dintre Ion și Florica, scenă în care se săvârșește, probabil, miracolul unei alte zămisliri, a copilului ce va avea să vină pe lume de-abia după năpraznica moarte a lui Ion. *Mărul pădureț* rămâne, așadar, și de această dată, asociat cu semnificații euforice, înălțându-se ca simbol al vieții triumfătoare. Silueta acestuia se suprapune însă, în roman, celei a altui copac, a *nucului*, investit, acesta din urmă, cu semnificații ale polului opus, cu semnificații funerare, ceea ce închide cercul simbolic al *copacului*, ca loc de întâlnire a contrariilor. Sub *nuc* – și sprijinindu-se de trunchiul lui – își consumă îndelungata și chinuitoarea lui agonie Ion, străpuns în coastă, cu sapa, de George, asemeni unui Crist derizoriu. Sistemul de imagini și de simboluri al romanului (*Crucea/Copacul*) urmărește, așadar, să atragă luarea aminte asupra esenței însăși a vieții, ca unitate a contrariilor. Dar obiectivele sale estetice – obiective ce decurg din formula unui „realism al esențelor" – scriitorul le înfăptuiește, în romanul *Ion*, nu numai la un nivel al imaginarului, ci și la acela al structurii compoziționale. Efectul general de îmbinare a contrariilor este obținut, aici, printr-o tehnică, în esență, a *contrapunctului*. **L. R.** manifestă o predilecție vădită pentru a construi o intrigă complexă, o intrigă ce se compune din fire multiple, care sunt menite a ilustra posibilitățile opuse de rezolvare a unor conflicte. Romanul *Ion* poate fi, astfel, citit, în linii generale, ca dubla poveste despre vraja adâncă și ura înveninată între două perechi de personaje, între, pe de o parte, Ion și Vasile Baciu (vrajba pentru pământ) și, pe de alta, între învățătorul Herdelea și preotul Belciug (vrajba pentru locul de casă). Cele două linii ale conflictului acestuia geamăn cunosc însă deznodăminte diametral opuse: fie o luptă până la capăt, până la distrugere reciprocă (în cazul urii dintre Ion și Vasile Baciu), fie, dimpotrivă, înseninare totală și conciliere (în cazul urii dintre intelectualii satului). Și în plan compozițional, efectul urmărit de scriitor pare să fie, de asemeni, unul totalizator. Felul în care funcționează această tehnică a *contrapunctului* poate fi urmărit, la fel de bine, și pe seama unor ramificații secundare ale acțiunii. Este cât se poate de limpede, de pildă, că drama sentimentală a lui Ion (a decide între Ana cea bogată și Florica, fata cea săracă, dar atât de plină de nuri) își găsește un ecou perfect în drama sentimentală a Laurei (a decide între dragostea romanțioasă pentru Aurel – și dragostea, mediocră și casnică, dar cu mult mai solidă, a lui Pintea). Atât Ion cât și Laura se hotărăsc, într-un fel, să nu asculte de imboldul inimii lor, ci să urmeze sfatul bunei chibzuințe; dar această decizie absolut similară are să-i aducă lui Ion doar regrete amarnice și nefericire, în vreme ce, pentru Laura, ea are să însemne prosperitate și mulțumire. Soluțiile compoziționale ale romanului sunt menite, într-adevăr, să pună în evidență un înțeles ultim al vieții – ca unitate a unor polarități inepuizabile. „Realismul esențelor" – programul estetic preconizat și urmat de **L. R.** – se vrea, finalmente, un drum și o cale de acces deschise spre izvoarele ultime ale ființei, spre sursa originară, din care purced toate. „Realismul esențelor" se desparte radical de înțelegerea deterministă, cauzală a lumii (așa cum o practică „naturalismul"), pentru a se afirma ca înțelegere „iluminată", ca participare la miracolul vieții.

EDIȚII: *Ion*, București, 1920; *Ion*, în *Opere*, vol. 4. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Niculae Gheran. Addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu, București, 1970.

REFERINȚE CRITICE: Anna Gianbrunno, *Un naturalista romena: Livio Rebreano*, 1937; G. Călinescu, *Liviu Rebreanu*, 1939; Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, 1944; Ovid S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, 1954; Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, 1963; Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, 1965; L. Raicu, *Liviu Rebreanu*, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1972; *** *Liviu Rebreanu interpretat de...*, ed. îngrijită de Al. Piru, 1973; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937, Scrieri*, 6,

Scanned with OKEN Scanner

1975; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, *Opere*, 5; *Studii de stilistică*, 1975; Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, 1976; Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu: sărbătoarea operei*, 1978; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, 1980; Radu G. Țeposu, în *Viața și opiniile personajelor*, 1983; Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; *Liviu Rebreanu după un veac. Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi*. O carte gândită și alcătuită de Mircea Zaciu, 1985; Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, 1993; Ion Simuț, *Revizuiri*, 1995; Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, 1997; Liviu Petrescu, *Studii transilvane*, 1997.

L. P.

IONA — Dramă metafizică de Marin Sorescu. Piesa a fost publicată în revista „Luceafărul", nr. 2, 13 ianuarie 1968; apoi în volum, la București, Editura pentru Literatură, 1968.

Alături de *Paracliserul* și *Matca*, *Iona* face parte din ciclul sorescian al dramelor metafizice grupate de dramaturg sub titlul *Setea muntelui de sare*. Replică modernă la trilogiile antice, piesele lui **M. S.** sunt lucrate pe formula antiteatrului practicată de promotorii „absurdului", Beckett, Ionescu, Adamov. Pe de altă parte, ele amintesc de farsele populare și mai ales de misterele creștine. **M. S.** recuperează teatrul misteric medieval în același sens în care Radu Stanca redescoperea baladescul, drept căi rapide (prin primitivismul lor incantatoriu) de explorare a crizei sufletului modern. Același lucru îl făcuse cu mult înainte Calderón de la Barca, inventând specia, atât de caracteristică barocului Contrareformei, numită *auto sacramental*. Asemeni *conceptelor* dramatice calderoniene, teatrul lui **M. S.** este lucrat ca o meditație alegorică asupra condiției umane. Într-un *Extemporal despre mine*, dramaturgul își descrie trilogia drept o „carte de filosofie", care nu a luat însă forma tratatului sistematic, ci pe cea a teatrului de idei, în care sensul simbolic covârșește reprezentarea realistă. Atunci când, parafrazându-l pe Flaubert, autorul mărturisește „Iona sunt eu", identificarea nu îi vizează persoana contingentă, ci ființa esențială. Eul acestor *auto sacramentale* tratate în registrul absurdului este un „subiect ontologic", umanitatea în sens prototipal. Esențializarea mesajului determină o economie radicală a mijloacelor de reprezentare. Intriga piesei se reduce la un scenariu arhetipal, cel al profetului biblic Iona, dezvoltat de scriitorul român pe o schemă repetitivă: înghițit de un chit uriaș, pescarul descoperă, atunci când spintecă peștele pentru a ieși la lumină, că acesta a fost înghițit la rândul lui de un chit și mai mare, și asta la nesfârșit. Circumscris acestui spațiu claustral în expansiune, protagonistul nu este portretizat la modul comportamentist, ci este construit ca purtătorul unei idei alegorice, cea a singurătății naturii umane. Redus la izolare în pântecele succesive ale balenelor, el devine, la fel cu protagoniștii pieselor lui Ionescu sau Beckett, simbolul incomunicabilității omului modern. Pentru a compensa absența *celorlalți*, Iona susține un monolog continuu, pe care **M. S.** îl rezolvă scenic ingenios, ca un dialog al personajului cu sine însuși, ca un monolog dialogat (Marian Popescu). Economia de mijloace lasă deschise sensurile piesei, ce se oferă programatic mai multor interpretări. *Iona* poate fi citită ca un palimpsest de simboluri, între ale cărui niveluri semnificațiile sociale, metafizice și psihologice circulă liber. La un prim nivel, ea se organizează ca o parabolă a regimului comunist. În registrul aluziv esopic dezvoltat de scriitorii anilor '60-'70 pentru a ocoli cenzura, drama este o metaforă a sistemului social care înghite asemeni unui uriaș pântece mistuitor. La fel ca la Kafka sau Orwell, aparatul birocratic-represiv digerează temeinic, nelăsând nici o șansă de eliberare. Antiutopie a societății totalitare, *Iona* face o lectură inversă a sloganurilor progresist-eschatologice ale ideologiei marxiste, văzând lumea ca un „ou clocit și răsclocit", „din care trebuie să iasă cine știe ce viitor luminos". La un al doilea nivel, *Iona* este o dramă metafizică, pe care Dumitru Micu o vede ca un tragic *De profundis*, un strigăt din adâncuri exprimând disperarea arghezian a omului modern abandonat de Dumnezeu. Iona este omul obsedat de absolut, care dorește să captureze în plasele sale divinitatea, simbolizată aici, ca și la Melville, de o uriașă balenă. A prinde Marele Chit înseamnă însă a fi înghițit de acesta, după logica mistică conform căreia apropierea voluntară de *numinosum* se transformă la un moment dat într-o absorbție involuntară, într-o cădere în vortexul suprauman ce dizolvă individualitățile. Este o experiență la limita condiției umane, ce implică moartea și transcenderea. În logica deglutițională a piesei, contopirea cu divinitatea și dobândirea imortalității este evo-

Scanned with OKEN Scanner

cată nu printr-o „Veşnică pomenire", ci printr-o „Veşnică mistuire". Cauza inversării în negativ a scenariului mistic se datorează relaţiei specific moderne a omului cu divinitatea. În urma morţii lui Dumnezeu, proclamate de Nietzsche, căutările soteriologice nu mai conduc către fiinţă, ci către neant. Mântuirea este înlocuită de descompunere într-un pântece al morţii cosmice. Dumnezeu nu mai este resimţit drept sursa vieţii ci, după cum caracterizează Iona entitatea acvatică ce l-a înghiţit, drept „hoitul hoiturilor". Mai exact, Chitul simbolizează la **M. S.** un Dumnezeu în negativ, un demiurg rău, temă gnostică pe care o exploataseră şi alţi scriitori români, de la Blaga la Cioran. Pântecul acestei divinităţi terifiante este însăşi lumea în care trăim, ce îşi înghite locuitorii asemeni unui uriaş mormânt. Claustrofobia lui Iona, ce îl împinge să spargă balenă după balenă, aminteşte de riturile gnostice de evadare din cercurile planetare (360!) prin care Demiurgul rău îi ţine pe oameni prizonieri în lumea-cavernă. Analogia cu sistemele gnostice merge şi mai departe, Iona intrând în tipologia „salvatorului salvat", a mântuitorului care cade pradă materiei şi trebuie mântuit la rândul său. Ca pescar, protagonistul sorescian trimite simbolic la Iisus Hristos, „pescarul de suflete". Or, înghiţit de balenă, Iona devine „pescarul pescuit", cel ce nu mai poate ieşi din adâncul acvatic în care ar fi trebuit să aducă lumina mântuirii. Parabolei unui Dumnezeu-Tatăl absent (Godot) al lui Beckett, **M. S.** îi adaugă parabola tragică a unui Dumnezeu-Fiul incapabil de a mai învia din mormânt după răstignire. Prin pierderea sentimentului sacrului, omul modern cade pradă angoasei lumii ca abis al morţii eterne. La un al treilea nivel, piesa admite şi o interpretare psihologică arhetipală. Întâmplările lui Iona sunt, cum se întâmplă şi în teatrul lui Beckett, corelativii exteriori ai unor evenimente interioare, scena teatrală fiind o uriaşă imagine a sufletului personajului. Înghiţirea protagonistului tot mai adânc în pântecele chiţilor este o metaforă pentru prăbuşirea sa în cercul mental al autismului. La începutul piesei, **M. S.** sugerează tocmai o asemenea introvertire a personajului, din cauza vacarmului lumii moderne: „Ţip eu, ţipi tu, ţipă celălalt. Zgomotele se-adună./ – Valurile intră în vibraţie./ – Ca un pod peste care trec soldaţii, toţi în acelaşi timp: se dărâmă". Iona s-a „dărâmat" în sine însuşi, într-o închisoare cu ziduri organice, „lipsite de ferestre" către semeni. (Un cercetător al sindromurilor autiste, Bruno Bettelheim, compară spaţiul mental al izolării cu o „fortăreaţă goală".) Pentru a compensa absenţa celorlalţi, Iona se dedublează, vorbeşte cu sine însuşi pe două voci, îşi trimite scrisori (în sticle de naufragiat) pe care le citeşte ca şi cum ar veni de la altcineva. La un moment dat are impresia că este însoţit de un geamăn invizibil, pentru ca dedublarea să se dedubleze la rândul ei prin intrarea episodică în scenă a cuplului altor doi marinari tăcuţi, înghiţiţi şi ei de chit. În finalul actului al treilea, procesul psihotic al pulverizării personalităţii personajului într-o multitudine de euri autonome este redat de apariţia a sute de ochi ce se apropie din colţurile întunecate ale scenei. Toate aceste făpturi-dubluri sunt resimţite de Iona drept nişte nenăscuţi, drept „puii monstrului mare". Marco Cugno a observat că piesa lui **M. S.** urmează schema unei *regressus ad uterum*, a unei întoarceri simbolice în pântecul matern. Balena, ca imagine a unei burţi uriaşe, în care eroul pare a fi un pitic, marea însăşi, ca gigantic spaţiu amniotic, sunt simboluri ale unei *Urmutter* primitive, ale unei Mater Okeanos (prin analogie cu Mater Geea). Prăbuşirea psihotică a protagonistului coincide cu o regresie psihanalitică la condiţia mentală a copilului, Iona ajungând să uite toate amănuntele vieţii sale adulte. În mod sugestiv, observă el, „soţia se întunecă parcă în minte şi mama se ilumineză". După C. G. Jung, în mituri, călătoria eroului peste un ocean nocturn, în pântecele unui monstru marin, reprezintă o întoarcere simbolică la condiţia de embrion, în vederea unei a doua naşteri, la o condiţie superioară, de nemuritor. Scenariul acesta revelează intuiţia că descinderile în inconştient au o valoare iniţiatică atunci când servesc reconectării la sursele vieţii din fiecare din noi. Eşecul de a ieşi din „proba labirintului" (Marian Popescu), în schimb, consemnează incapacitatea eroului de a reveni la suprafaţă, fixarea lui în poziţia psihotică, în nebunie. Miturilor fericite, ce culminează cu apoteoza eroului (Ghilgameş, Ulise), le pot fi opuse scrierile în care eroul eşuează, **M. S.** continuând în acest sens linia expediţiilor acvatice tragice imaginate de un Swift, Poe sau Melville. „Mai naşte-mă o dată!" se roagă Iona,

Scanned with OKEN Scanner

dar naşterea sa este mereu amânată, ca şi cum pântecele matern din jurul său s-ar afla într-un alt pântece matern, la nesfârşit. Nichita Stănescu imaginase şi el, în *Elegia oului, a noua*, un univers de sfere concentrice în care omul se naşte sisific, spărgând cerc după cerc, fără să iasă la lumină. Gaston Bachelard ar identifica aici un complex al lui super-Iona, o incapacitate de desprindere de starea embrionară, ce îl condamnă pe protagonist la staza în inter-mundii. „Soluţia" la acest impas imaginată de personajul lui **M. S.** este una absurd tragică: constatând că încercarea de ieşire spre macrocosmos, prin spargerea pântecelor chiţilor suprapuşi, coincide cu o regresie la condiţia de nenăscut (pierderea memoriei prin plecarea din sine a tuturor alter-egourilor şi reducţia la identitatea goală a propriului nume), Iona decide „s-o ia în partea cealaltă". Or, sensul „invers" este spre microcosmos, el trebuind a coincide, prin deducţie logică, cu o progresie la condiţia de supra-om. În consecinţă, Iona îşi spintecă propriul pântec, într-un gest suicidar de plonjare în sine însuşi.

EDIŢII: *Setea muntelui de sare. Teatru*, Bucureşti, 1974; *Ieşirea prin cer. Teatru*, Bucureşti, 1984 (Seria „Teatru comentat"); *Iona, A treia ţeapă, Vărul Shakespeare*, Prefaţă de Dumitru Micu, Notă biobibliografică de Virginia Sorescu, Bucureşti, 1993.

Traduceri: *Giona*, cu studiul lui Marco Cugno, „Ipotesi sul teatro di Marin Sorescu", Edizione a cura dell' Amministrazione provinciale di Napoli – Assessorato ai problemi della gioventú, 1980.

REFERINŢE CRITICE: I. Ianoşi, *Alegerea lui Iona*, 1974; V. Silvestru, *Clio şi Melpomena*, 1977; V. Mândra, *Jocul situaţiilor dramatice*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, 1979; M. Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu şi D. R. Popescu*, 1986.

C. B.

ISARLÎK — Poem de Ion Barbu. Publicată, iniţial, în revista „Contimporanul", anul IV, 1925, nr. 60, pg. 1, poezia ce va da titlul ciclului balcanic al lui **I. B.** a fost scrisă în 1924, cum se precizează în dactilograma definitivă. Ea are drept moto „Pentru gloria lui Anton Pann". Or, în caietul manuscris *Ochian* (datând probabil din perioada 1926-1929), pe pagina de titlu fals (Isarlîk) îl reîntâlnim uşor schimbat: „Gloriei lui Anton Pann". Închinarea va trece, cu modificări esenţiale acum, *in exerguo* la poezia introdusă în sumarul volumului *Joc secund* (1930); „Pentru o mai dreaptă cinstire a *lumii* lui Anton Pann". Versiunea consacrată de volum se deosebeşte de aceea tipărită în revistă şi sub raportul versurilor – unele rescrise integral, pentru configurarea mai exactă a Isarlîkului ca „ultimă Grecie" cu sensul de „simplă ipoteză morală".

Poemul *Isarlîk* şi, prin extindere, întregul ciclu balcanic a fost elaborat în virtutea unui program, mărturisit de altfel în interviul acordat de **I. B.** lui Felix Aderca, precum şi în articolul-pamflet *„Evoluţia poeziei lirice" după E. Lovinescu*. Pentru poet Isarlîkul însemna „căutarea unei Grecii mai directe, mai puţin filologice" decât aceea a lui Nietzsche, mai exact, „o Grecie simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi creaţie". Dincolo de speculaţiile referitoare la modelul său real – Giurgiul sau localitatea Hisarlîk din Turcia – cetatea barbiană are o existenţă pur spirituală. Ea este un sublimat greco-turc, unde „hazul Hogii Nastratin" se împleteşte cu meditaţia amară despre istoria noastră răsăriteană. Aspirând, aşadar, la un „helenism neistoric", eidetic, Isarlîkul instituie o ordine doar „asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roşii – dreapta, justiţiara turcime". Ca atare, oraşul e „ultima Grecie" în sensul de imperfectă, devalorizată copie a celei de demult, de unde somnolenţa generalizată, dar şi – observa G. Călinescu – „realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a ideii de permanenţă, o formă etnică închisă, nemişcată, într-un cuvânt, asbolută, care cu monotonia ideii pure pluteşte deasupra formelor istorice, alterate, într-o legănare perpetuă". Procesul acesta, restitutiv şi de esenţializare, este unul anamnetic: prin „ascensiune inversă" poetul configurează o lume aparte, a cărei existenţă se datorează opoziţiilor constante, reductibile la dichotomia paradigmatică: aspiraţie apolinică/ fervoare dionisiacă. Plasat în spaţiul impregnat încă de urmele „justiţiarei turcimi" şi proiectat apoi în atemporalul ce exclude *ab initio* eticul („La mijloc de Rău şi Bun"), acesta din urmă constitutiv istoricului, Isarlîkul se relevă mai întâi în ascensiunea sa intenţională spre zenit: „La vreo Dunăre Turcească, / Pe şes veşted, cu tutun, / La mijloc de Rău şi Bun/ Pân' la cer frângându-şi treapta, / Trebuie să înflorească:/ Alba, / Dreapta/ Isarlîk!". Dorinţa legitimă

Scanned with OKEN Scanner

(oraşul fiind „rupt din coastă de soare") e contrazisă însă de imperfecţiunea congenitală: „Cu glas galeş, de unsoare, / Ce te-ajunge-aşa de lin/ Când un sfânt de muezin/ Fâlfâie, înalt, o rugă/ Pe fuişor, la ziua-n fugă...". Suspendată între „roata soarelui" (*Riga Crypto şi lapona Enigel*) către care, nostalgic, aspiră şi lunecând în acelaşi timp către „nadirul latent" („La fundul mării de aer/ Toarce gâtul, ca un caer"... ş. a.), cetatea devine metaforă exemplară a *virtualului*. Morganaticul Isarlîk reiterează în chip specific *increatul* barbian, autohtonizându-se astfel „acel chenar ingenuu şi rar, ocolind o mare", respectiv Grecia ca „simplă ipoteză morală". O asemenea structură bipolară – Nadir/ Zenit , Unu/ Multiplu – are drept consecinţă proiectarea cetăţii *„într-o slavă stătătoare"*, cum subliniază poetul însuşi. Dualismul esenţial, eternizând Isarlîkul ca virtualitate, e recognoscibil în sintagma „cuib de piatră şi legumă", ce semnifică dialogul niciodată istovit între etern şi perisabil, între durabil şi vremelnic. Acesta e de fapt sensul restituţiei *„lumii* lui Anton Pann", spre corecta ei interpretare, „pentru mai dreapta (ei) cinstire". Lucrul e posibil şi pentru că întregul spaţiu e asumat afectiv, poezia derulându-se între „Isarlîk, inima mea" şi „Să-ţi fiu printre foi un mugur" şi la temperatura înaltă a confesiunii: „ – Isarlîk, inima mea, / Dată-n alb, ca o raia/ Într-o zi cu var şi ciumă, / Cuib de piatră şi legumă/ – Raiul meu, rămâi aşa!". Monadică, închisă „într-o slavă stătătoare", cetatea adăposteşte între zidurile ei o umanitate pe măsură, simbolică, unde Domnişoara Hus – alcătuită din „zone de vibraţie joasă şi înaltă" (*Răsăritul Crailor*) – ilustrează pe „homo duplex" balcanic. Mulţimea, prezidată acum de tradiţionalul Nastratin (şi căruia i se subliniază, în *Nastratin Hogea la Isarlîk*, ipostaza ascetică), se mişcă brownian, închipuind starea de implozie, caracteristică geografiilor închise. „Colo, cu doniţi în spate, / Asinii de la cetate, / Gâzii, printre fete mari, / Simigii şi gogoşari, / Guri cască când Nastratin// La jar alb topeşte in, // Vinde-n leasă de copoi/ Cătei iuţi de usturoi, // Joacă, şi-n cazane sună/ Când cadâna curge-n lună". Ambiguitatea lexicală circumscrie un veritabil „joc secund", anticipat astfel de versiunea tipărită în „Contimporanul": „Cască guri când Nastratin/ Zvântă cu o iască in, / Varsă lapte de copoi/ La cătei de usturoi/ Ori cu iarbă se-încununa/ Când cadână e la lună". Retorica descântecului, prelungită din *După melci* (1921) şi desăvârşită în *Domnişoara Hus* (1924) îşi asociază umorul ce purifică „durata lumii turce". Maliţia coborâtă din Anton Pann („Dăm cu sâc/ Din Isarlîk!") e gratuită la modul sublim: cuvântul şi geometria reinventează lumea „altfel adevărată", transpunând-o în armonii sonore şi ritmuri de odă pindarică: „Deschideţi-vă, porţi mari!/ Marfă–aduc, pe doi măgari, / Ca să vând acelor case/ Pulberi, de pe lună rase, / Şi-alte poleieli frumoase;/ Pietre ca apa de grele, / Ce fireturi, ce inele, / Opinci pentru hagealîk/ – Deschide-te, Isarlîk!". Să ne amintim, în această ordine, că într-o postumă abia schiţată Eminescu preludase concepţia barbiană despre „poezia pură": „Cum negustorii din Constantinopol/ Întind în piaţă diferite mărfuri, / Să ieie ochii la efenzi şi popol, // Astfel la clăi de vorbe eu fac vârfuri/ De rime splendizi, să le dau trampe, / Sumut o lume ş-astfel ochii lor fur" (*Cum negustorii din Constantinopol*, cca. 1874). Versurile citate, cu un pronunţat caracter analogic, vor fi alchimizate, peste ani, în elogiul adus celuilalt „univers de curăţii şi semne". Spaţiul în care „Nastratin/ La jar alb topeşte in" este imaginar. El aparţine – la Eminescu şi Barbu – aceluiaşi „Soare Consolator", cum îi declara poetul lui Paul B. Marian, al poeziei. „Dactilu-i cit, trocheele sunt stambe, / Şi-i diamant peonul, îndrăznetul./ Dar astăzi, cititori, eu vă vând iambe", afirmase Eminescu explicând deci ceea ce autorul *Isarlîkului* va face în programaticul *Cuvânt către poeţi*: „Poezia e încă valoare relativă. E vălul de aparenţe şi încântare, fâlfâitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi". Prin oferta „negustorului" Nastratin Isarlîkul e cetatea sunetelor menite să recupereze, sublimând-o, istoria. Artă poetică şi, în egală măsură, postulare a dimensiunii noastre „balcan-peninsulare", *Isarlîk* rezumă spiritul întregului ciclu oriental al lui **I. B.**

EDIŢII: *Joc secund*, Bucureşti, 1930 (ed. a II-a, bibliofilă, îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1986); *Joc secund*, ed. îngrijită şi cuvânt înainte de Al. Rosetti şi Liviu Călin, Bucureşti, 1966; *Versuri şi proză*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Dinu Pillat, Bucureşti, 1970 (ed. a II-a, Bucureşti, 1985); *Poezii*, ed. îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1970; *Poezii*, antologie, tabel cronologic, prefaţă, comentarii de Marin Mincu, Bucureşti, 1975 (ed. a II-a, Constanţa, 1995); *Poezii*, antologie, tabel

Scanned with OKEN Scanner

cronologic, prefață și bibliografie de George Gibescu, București, 1979; *Poezii. Proză. Publicistică*, antologie de Mihai Dascăl, București, 1987; *Opere, I. După melci. Joc secund*, Prefață, stabilirea textului și aparatul critic de Mircea Coloșenco, Cluj, 1997.

REFERINȚE CRITICE: Tudor Vianu, *Ion Barbu*, 1935 (reluat în *Opere*, vol. 3, 1973); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); C. Florin Pavlovici, în „Viața Românească", 1968, nr.7; M. Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, 1976; Gy. Mandics, *Ion Barbu – „Gest închis"*, 1984; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985; M. Scarlat, Ion Barbu. *Poezie și deziderat*, 1981; Idem, *Istoria poeziei românești*, vol. III, 1986; Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, 1993.

M. M.

ISTORIA IEROGLIFICĂ ÎN DOASPRĂZECE PĂRȚI ÎMPĂRȚITĂ, AȘIȘDEREA CU 760 DE SENTENȚII FRUMOS ÎMPODOBITĂ, LA ÎNCEPĂTURĂ CU SCARĂ A NUMERELOR DEZVĂLITOARE, IARĂ LA SFÎRȘIT CU A NUMERELOR STREINE TÎLCUITOARE — Specie greu definibilă, alegorie politică ambiționând implicit exersarea retorică, întocmită de Dimitrie Cantemir în intervalul mai 1704-dec. 1705 și rămasă, datorită caracterului pamfletar-demascator, multă vreme în manuscris. Luată cu sine în Rusia, unde este înregistrată de N. Tindal, primul biograf al autorului, pe lista scrierilor sale manuscrise cu titlul latinesc echivalând *Ieroglificele (numite așa pentru că numele au fost ascunse), în care se cuprinde istoria faptelor interne (scrisă) în dialectul moldovenesc*, lucrarea va fi dăruită în 1783 de Nicolae Nicolaevici Bantăș-Kamenski, ruda sa dinspre mamă, arhivelor statului din Moscova. În 1878, Grigore Tocilescu, trimisul Academiei Române pentru a copia manuscrisului cu scopul editării, transcrie textul, dând și o descriere a ms. Tipărită pentru întâia oară în 1883, în suita operelor lui **D. C.** publicate de Acad. Română, *Istoria* reapare, prelucrată de E. Grigoraș, în 1927 și, lipsită de note explicative, în ed. lui I. K. Vartician de la Chișinău, în 1957. Prima ediție științifică, realizată de P. P. Panaitescu și I. Verdeș în 2 vol., datează din 1965. Cu prilejul tricentenarului nașterii autorului, în 1973 apare ed. critică în vol. IV din seria de *Opere complete*, inițiată sub egida Acad. R.S.R., unde textul e stabilit de Stela Toma, prefața semnată de V. Cândea, iar studiul introd., comentariile, notele, bibliografia și indicii datorate lui N. Stoicescu. Alcătuită după *Divanul* (1698), Metafizica (1700), *Logica și antologia de texte din Van Helmont (1701)*, opera beneficiază de aportul erudiției dobândite pe parcurs (științe ermetice medievale, simbolism astrologic și creștin, chiromancie, geomancie, *Cabala*, fiziognomie, informații rare, atestând „laicizarea cugetării" în Europa sud-estică a veacului al XVIII-lea), oglindind totodată maturizarea concepției despre scris și șansele creatorului. Influența cărților populare cu substrat alegoric (*Varlaam și Ioasaf*, *Alexandria*, *Fiziologul*), dar și a culturii orientale, resimțită în portretistică și paremiologie, în fantasticul animalier, proza rimată și în virtuțile stilului, contribuie la accentuarea unicității unui insolit edificiu literar.

Scriere complexă și de aceea dificil clasabilă, *Istoria ieroglifică* a fost numită succesiv: „lucrare morală-filozofică", „satiră politică" (A.D. Xenopol), „roman istoric", „carte de memorii, îmbrăcată în zăbranicul glumeț al unei fantasii alegorice" (N. Iorga), „memorii scrise în formă alegorică" (I. Minea), „pamflet politic", „roman social, memorii și roman de aventuri... toate acestea la un loc, cu precizarea numai că modul în care toate acestea se realizează e unul perpetuu alegoric" (P. P. Panaitescu), „roman alegoric cu personaje din lumea animală, ca *Le Roman de Renart*, și pamflet politic, asemenea *Istoriei secrete* despre domnia împăratului Iustinian de Procopios de Cesarea" (Al. Piru), „ciudățenie de specie nedefinită, un fel de struțocămilă literară" (Manuela Tănăsescu). Recursul la alegorie, justificat prin factura de polemică la adresa contemporanilor, nu camuflează o conduită de evitare a scandalului public, cât divulgă opțiunea pentru o formulă catalizatoare a intențiilor de realizare artistică a unei lucrări despre care Călinescu va afirma că e singura „operă literară viabilă" a lui **D. C.**, iar Perpessicius că ea reprezintă „rodul viabil al unui artist", fiind un „summum al scrisului cantemiresc". La nivel literar, cartea înfățișează un conflict legat de succesiunea puterii în Moldova, deschizându-se cu adunarea de la Arnăutchioi, lângă Adrianopol, din 1703, a reprezentanților boierimii muntene și moldovene, menită să aleagă noul domn al Moldovei. E un bun moment pentru autor de a aduce în

Scanned with OKEN Scanner

scenă protagoniștii „divanului" și de a-i lăsa să se autoprezinte prin interminabile discursuri. După investitură, intervine o înțelegere între domnii și boierii celor două provincii, îndreptată contra fraților Antioh și Dimitrie Cantemir, subminată însă de o răscoală a claselor mijlocii, nemulțumite de amestecul lui C. Brâncoveanu (Corbul) în Moldova. Prigoana inițiată împotriva lui **D. C.** (Inorogul) și discuțiile adiacente stăruie asupra pricinilor acestor uneltiri, recapitulând relațiile moldo-muntene începând cu domnia lui **D. C.** Motivele discordiei dintre clasele stăpânitoare ale Moldovei și Țării Românești sunt setea de putere și lăcomia. Existența unui echilibru de forțe între cele două țări încetează o dată cu schimbarea vizirului, în favoarea lui Cantemir, cu care Brâncoveanu consimte în cele din urmă să ducă tratative și să realizeze o conciliere trecătoare, care pune capăt cărții. Abordarea din perspectivă social-politică și filosofică a textului pune în lumină bogăția și profunzimea gândirii cantemiriene, preocupată de probleme referitoare la: crearea lumii, structura materiei, mișcarea ciclică a naturii, superioritatea experienței, rolul rațiunii, filosofia și cunoașterea de sine a individului, organizarea statului (tirania și monarhia, domnia ereditară, importanța sfatului, a sfetnicilor în conducerea țării, alegerea dregătorilor înțelepți, limitarea abuzurilor, intrigile, comploturile, nedreptatea, o vastă galerie portretistică de contemporani), „adunarea țării", oastea, diplomația vremii, adică atmosfera generală a epocii, prin care *Istoria* devine „un izvor unic pentru studiul mentalității societății românești de la sfârșitul evului mediu" (N. Stoicescu). Ca scriere autobiografică, lucrarea conține informații de prim rang privind viața autorului în primii ani ai sec. XVIII, conflictul cu adversarul său politic, C. Brâncoveanu, dar și mărturisirea unor gânduri și sentimente mai generale: credința că e un om fără noroc, convingerea că gloria se dobândește prin slujirea neamului, persistentul dor de țară al înstrăinatului. Ca alcătuire literară, *Istoria* năzuiește spre însușirea „deprinderii ritoricești", ce presupune întâi de toate o îndelungată „ascuțitură" a limbii. Dislocările numeroase din proza lui **C.** sunt rezultatul acțiunii conștiente de actualizare a funcției unui procedeu retoric greco-latin, hiperbatul, având drept consecință stilistică o accentuare expresivă și o reliefare contextuală absolut particulare (D. Moldoveanu). Chiar dacă predilecția pentru „jocul formei" favorizează uneori abuzul, saturația stilistică, importantă rămâne aspirația lui **C.** spre idealul expresiv, „iscusita limbă", „minunata dulceață de voroavă", la care tindeau în scrierile lor și Costin și Stolnicul Cantacuzino. *Istoria* este un „divan", o adunare a reprezentanților Leului și Vulturului, totodată gâlceava păsărilor și dobitoacelor. Predispoziția lui **C.** pentru efectele de contrast, verificată în *Divan*, se accentuează în paginile creatoare de impresii instabile, caleidoscopice, supraabundente ale lucrării din 1705. Spiritul baroc al autorului, disociat în esență, cum o demonstrează dezbaterea înțeleptului cu lumea, încearcă să-și refacă unitatea originară, să elimine vidul interior, printr-o intensă solicitare a formei în *Istoria ieroglifică* (A. Marino). De aici, spectaculozitatea, teatralitatea, retorica grandilocventă a aparențelor, formalismul patetic. Limitele temporale, riguroase în paginile cronicarilor, sunt abolite, cadrul desfășurării extinzându-se neașteptat înainte de Vavilon, Semiramida și Eufrat. Amplitudinea ficțiunii este întărită de continua reluare și tergiversare a rezultatelor „divanului". Mai bucuroase să-și dispute întâietatea prin „meșteșug" decât prin „tărie", personajele se abandonează plăcerii de a se rosti, amânând mereu sfârșitul gâlcevii. Rezumatul concis al autorului din finalul scrierii evidențiază disproporția dintre cauza minoră, apărată înverșunat, și risipa unei imense energii verbale pusă în acest scop. Uluiala, „nedomirirea" explică lipsa de coordonare a intențiilor unor indivizi care, de fapt, nu știu ce vor. În acest sens, *Istoria* este un univers fără soluție. Multiplicitatea de intenții coexistente – tradusă într-o sintaxă arborescentă – ca și tendința spre multipolaritate exclud posibilitatea abordării textului dintr-un punct privilegiat. Deschiderea și dinamismul baroc, ce-o caracterizează, îl obligă pe cititor să-și modifice permanent unghiul de lectură, pentru că, din orice loc am privi scrierea, ea ne oferă de fiecare dată altceva de văzut. Orizontul ficțiunii are o anvergură necunoscută cronicarilor; lumea își extinde marginile mult dincolo de spațiul sensibilității uzuale, încorporând teritorii cuprinse între pustiurile arabice, izvoarele Nilului, ostroavele cretane sau nisipurile etiopiene, muntele Etnei și marea în

Scanned with OKEN Scanner

furtună. Descrierea universului în continuă prefacere culminează prin imagini sesizate cu ochi ciclopic; C. vede şi aude la proporţii gigantice degringolada planetelor şi zodiilor, înfăţişând-o în succesiunea de acţiuni imperativ prezente, ce schimbă rosturile tuturor sub puterea unui blestem generalizat. Peisajul exotic al cărţii e invadat de o vegetaţie de sud luxuriant, saturată de intensă lumină solară. Paginile *Istoriei* sunt „străfulgerate", în acelaşi timp, de „luminos şi lunecos cornul Inorogului". Lumina de specială alcătuire atribuie singurului personaj pur al scrierii însuşirea de simbol al vieţii, opus întunericului şi morţii. Camuflând trăsături existente şi, dimpotrivă, afişând altele inexistente, celălalte personaje sunt întruchipări ale disimulării şi ostentaţiei. „Pofta lăcomiei" e atotstăpânitoare în lumea jigăniilor nesăturate de „sângele nevinovat" şi de „stârvurile împuţite". Începând cu împăraţii celor două monarhii aflate în luptă şi sfârşind cu cei din urmă supuşi, personajele ilustrează, toate, acelaşi principiu al lăcomiei. O covârşitoare bulimie îi torturează pe fidelii zeiţei din templul Epithimiei. Cu inima şi cu gândul depărtate de „limanul liniştii", „în valurile tulburării să zbat", adică „multe grăiesc dar puţine isprăvesc", pentru că „viaţă neaşezată a petrece ş-au ales." În lumea netocmită şi veşnic supusă surpării există, totuşi, un element de sumbră statornicie – „vecinică vrajba şi nemutată vrăjmăşia amânduror monarhiilor". Personajele *Istoriei* evoluează pe scena unui imens teatru imaginar, risipindu-şi verva polemică în tirade torenţiale sau în monologuri de nesecată invenţie a argumentării. Metafora „teatrului lumii" este, ca şi la alţi scriitori, o schelă abstractă pentru construirea unei critici atotcuprinzătoare a epocii. Actorii sunt păsări, dobitoace, jigănii, iar regizorul spectacolului – Fortuna, arar bună, de cele mai multe ori neprielnică. Acţiunile personajelor sunt exlusiv verbale, căci scrierea „voroavă neîncetată este". Singurul lucru nedisimulat e chiar plăcerea de a vorbi. Liliacului, Vidrei, Struţocămilei li se poate contesta până şi identitatea; le rămâne cuvântul, prin care „tot feliul de fărmăcuri descântătoriu prin urechile tuturor stropăsc". Împotriva urgiei şi pizmei, adversarii trebuie să-şi recunoască meritele de oratori abili, să admită că sfaturile sunt „frumoase şi înţelepte", iar retorica „minunată şi înălţată". Singurul încredinţat că într-o lume stăpânită de ipocrizie şi minciună oportună e tăcerea rămâne Lupul. Deliberată, atitudinea sa reprezintă un protest faţă de o societate care refuză adevărul. Ceea ce constituie tristeţea *Istoriei* este constatarea veşniciei răului; monarhiile acestea n-au trăit niciodată în pace; dominante au fost întotdeauna invidia şi dezbinarea; ele reprezintă singura tradiţie a jigăniilor, pentru că, în rest, fără trecut, în toată indiferenţa faţă de viitor, ele trăiesc, epuizându-se, într-un prezent aprig, înverşunat. Promisiunea de pace din final e iluzorie; Neculce va remarca în letopiseţul său că „aşè au ţânut această paci, pe cum ţân câinii vinerili". Schema alegorică a luptei este axul în jurul căruia sunt constituite atât *Divanul* (lupta desfăşurată în conştiinţă sub forma unei dezbateri interioare) cât şi *Istoria* (lupta proiectată exterior, sensibilizată în personaje distincte – pasări şi dobitoace). Alegorie animalieră, cartea din 1705 reprezintă în plan figural atitudini umane cu atât mai uşor sesizabile cu cât autorul alcătuieşte o „scară" explicativă. Ficţiunea are la bază principiul unei ierarhii – a crimei – potrivit căreia personajele sunt împărţite în trei „orânduieli", în funcţie de capacitatea de a ucide. Lipsa psihologiilor distincte, egalizarea în cadrul tagmelor diferite sunt în acord cu cerinţele viziunii conflictuale. Reducerea la o trăsătură unică – pofta de sânge nevinovat – solicită scriitorului adoptarea unui model alegoric apt să vizualizeze cultul lăcomiei: Cetatea Epithimiei. Sediu al răului capital din lumea prezentată în *Istorie*, cetatea e o alegorie a spaţiului închis, derivată din mitul infernului. Dacă emblema lumii pizmaşe şi lacome e templul zeiţei Epithimiei sau, alteori, Copaciul Pizmei, semnul faunei bufone şi tragice care populează paginile este, în planul figural al anatomiei cărţii, stomahul. Prin el se exprimă sindromul acelei torturante bulimii, revelatoare pentru dispoziţia intelectuală şi afectivă a personajelor. Dominate de visceral, tot ele vorbesc la un moment dat de „puterea sufletului". Presimţind că se poate trăi şi altfel, se întreabă într-un scurt răgaz de luciditate: „Cine între noi poate fi acela carile mai mult sufletul în filosofie să-şi fie crescut şi după pravile trupul să-şi fi scăzut". Trăind, ele se trăiesc, consumându-se într-o experienţă autodevorantă de lăcomie şi dezbinare, dar

Scanned with OKEN Scanner

ajung și la clipa când se ridică deasupra condiției obișnuite și-și contemplă neliniștite destinul. Un fior tragic străbate atunci lumea *Istoriei*: „Toți niște atomuri putredzitoare suntem, toți din nimică în ființă și din ființă în putregiune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămâitoare și în veci stăruitoare să ție și iaste, adecă sfârșitul carile în bunătate să plinește". Constatarea situează scrierea în prelungirea *Divanului*, dar și a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab* sau a *Vieții lumii*, unde, insistându-se asupra vremelniciei omului, se preconizează necesitatea faptei – dovadă a trecerii cu folos pe pământ. Pentru autor, *Istoria* a reprezentat o experiență dintre cele mai însemnate. Într-o epocă dominată de figurile unor oameni politici abili, deopotrivă și mari cărturari, asemenea lui Alexandru Mavrocordat, Dositei al Ierusalimului, C. Brâncoveanu, Milescu Spătarul, stolnicul C. Cantacuzino, pentru C. scrisul reprezenta singura șansă de afirmare. Nobleței de sânge sau de avere el nu-i putea opune decât noblețea intelectuală. Acestei cărți i-a încredințat nu numai gândurile de răzbunare împotriva dușmanilor, dar și imensa sete de afirmare spirituală, revanșa împotriva „fortunei neprielnice". Pentru a rămâne fidelă ei însăși, cartea se refuză încadrării în vreuna din speciile propuse de critici. Ea nu se desăvârșește nici într-un pamflet, nici într-un roman sau scriere memoralistică. Organizarea formală a acestora ar fi pretins o anume „închidere", delimitare, pe când *Istoria* este crearea istoriei ieroglifice, în sensul în care orice operă barocă este în același timp crearea operei, ca și cum ea n-ar fi decât o etapă într-o geneză infinită. Operă de ură și răzbunare, ea își sacrifică acest caracter pentru a vorbi despre om și neliniștile lui de totdeauna. De la un nivel al său încetează a mai fi o „istorie ieroglifică", devenind o istorie a situațiilor fundamentale. Departe de a fi o apariție surprinzătoare, ea se înscrie astfel în tradiția acelor lucrări de interogație asupra rosturilor și șanselor omului, inițiate de *Învățăturile lui Neagoe Basarab*. Ea dă presentimentul viitoarelor posibilități de literatură majoră în spațiul românesc.

TEXTUL. Manuscrisul. *Istoria ieroglifică în doasprezece părți împărțită, așișderea cu 760 de sentenții frumos împodobită, la începătură cu scară a numerelor dezvălitoare, iară la sfârșit cu a numerelor streine tâlcuitoare*, Ms. autograf, Moscova, Arhiva Centrală de Stat a URSS de acte vechi, fondul 181; Biblioteca Academiei Române Ms.1.

EDIȚII: *Istoria ieroglifică*, în *Operele principelui D. Cantemir*, vol. VI, București, 1883; *Lupta dintre Inorog și Corb (Istorie ieroglifică)* ed. Em. Grigoraș, București, 1926; *Istoria ieroglifică*, ed. I. Vartician, Chișinău, 1957; *Istoria ieroglifică* 2 vol., ed. P. P. Panaitescu și I. Verdeș, București, 1965, 1978; *Istoria ieroglifică*, în *Opere complete*, vol. IV, ed. critică sub îngrijirea lui V. Cândea, București, 1973; *Istoria ieroglifică*, ed. E. Sorohan, 1988.

REFERINȚE CRITICE: P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, 1958; D. Bădărău, *Filozofia lui D. Cantemir*, 1964; Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, 1970; P. Vaida, *Umanismul lui D. Cantemir*, 1972; E. Sorohan , *Cantemir în cartea ieroglifelor*, 1978; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990.

D. C.

ISTORIA ȚĂRII ROMÂNEȘTI DE LA OCTOMBRIE 1688 PÂNĂ LA MARTIE 1717 — Cunoscută și sub numele de *Anonimul brâncovenesc*, cronica s-a păstrat într-un număr de cinci manuscrise, aflate în Biblioteca Filialei Cluj a Academiei Române (ms. 53, socotit cel mai bun), Biblioteca Academiei Române din București (msse. 441, 3417 și 3441) și Muzeul Româno-Rus din București (ms. 718), și a fost publicată pentru prima dată în „Magazin istoric pentru Dacia", t. V, 1847.

Textul, atribuit pe rând lui Radu Popescu, Teodor Corbea și spătarului Preda Buzescu (Pârșcoveanu), dar al cărui autor n-a putut fi stabilit cu certitudine, se referă la domniile lui Constantin Brâncoveanu, Ștefan Cantacuzino și Nicolae Mavrocordat și la începutul domniei lui Ion Mavrocordat în Țara Românească. Din acest punct de vedere, el este vădit asimetric (de altfel se și consideră că a fost alcătuit în două etape, o primă parte înainte de 1711, a doua după 1716), domnia lui Brâncoveanu fiind evident obiectul principal, iar celelalte tratate foarte sumar. Povestirea e scrisă din punctul de vedere al unui partizan al lui Brâncoveanu și dușman al familiei Cantacuzino și are caracter memorialistic. Ca și celelalte cronici muntene, *Istoria Țării Românești...* nu are nici ea o predoslovie în care autorul să-și expună intențiile sau să dea indicații asupra ideilor generale care l-au călăuzit. Funcția acesteia este îndeplinită de prima frază, care ar așeza cronica sub semnul exclusiv al spiritului

Scanned with OKEN Scanner

encomiastic, fără ca lucrurile să stea totuşi aşa (comparaţia cu cronica lui Radu Greceanu e, din acest punct de vedere, grăitoare). Parcurgerea integrală a cronicii demonstrază şi o lipsă a înclinării „filosofice"; desigur, anumite reflexii morale nu lipsesc, dar ele sunt totdeauna urmarea, eventual sinteza, unei situaţii concrete date şi nu năzuiesc să formuleze o concepţie generală despre lume şi viaţă, care să prezideze întreaga relatare a evenimentelor, aşa cum se întâmplă, de pildă, la Gr. Ureche sau Miron Costin. În schimb, din cronica munteană se pot deduce cu oarecare precizie principalele concepte politice ale vremii şi măcar o parte din soluţiile preconizate pentru depăşirea unui moment de criză evidentă. Domnia lui Brâncoveanu pare a realiza, cel puţin temporar, un oarecare echilibru, dar acesta e mereu pus în cauză de uneltiri interne, de comploturi urzite la Poartă, de schimbarea demnitarilor otomani şi de lăcomia lor fără margini, de evenimentele din ţările vecine. Domnul este nevoit să ducă o politică pe muchie de cuţit, alternând darurile şi ameninţările, rezistenţa şi supunerea, promisiunile şi retractările. Duplicitatea proverbială a epocii reiese foarte bine din scrierea cronicarului anonim, care pentru cititorul actual are o „culoare" a timpului remarcabilă. Relaţiile cu Poarta Otomană ale domnului şi boierilor au aerul unui balet tragic, cu avansuri şi retractări, înclinări graţioase care – ce e drept – se transformă uneori în adevărate temeneli orientale, şi aparente redresări mândre, un dans în care partenerii se schimbă adesea, iar piruetele se termină nu o dată în dramatice „descăpăţânări" ale protagoniştilor. Sentimentul de instabilitate care se degajă din cronică nu priveşte însă numai raporturile externe ale ţării, ci şi relaţiile stabilite între diferite clase, pături sociale şi indivizi în interiorul ei. Înclinaţia politică, deci mult mai concretă, a autorului (ca a tuturor cronicarilor munteni de altfel) face ca problemele „condiţiei umane" să cedeze pasul în faţa realităţilor sociale ale timpului, iar personajele să nu ilustreze ipostaze tipice ale destinului, ci să-şi joace propriul rol istoric particular. În ciuda faptului că insistă mai ales asupra primei părţi a domniei lui Brâncoveanu, când domnului par să-i meargă toate din plin iar ţara „înfloreşte" sub stăpânirea sa, cronicarul anonim oferă o imagine foarte puţin idilică asupra realităţilor epocii. Nefiind un stilist, în sensul în care fuseseră scriitorii moldoveni, sau chiar Stoica Ludescu, el are în schimb un acut simţ de observaţie şi o remarcabilă îndemânare în redarea „culorii epocii". Este unul dintre cronicarii cei mai atenţi la detaliile vestimentare şi de ceremonial, la gesturile devenite rituale în împrejurările date, la aspecte ce ilustrează nu numai existenţa publică a puternicilor lumii acesteia, ci şi mentalitatea ceasurilor de răgaz şi voluptăţile lor de indivizi particulari. E interesant de remarcat că portretul propriu-zis ocupă un loc secundar în cronică, fiind consacrat doar personalităţilor de a doua mână şi devenind astfel un mod al expresiei rezumative şi nu al reconstituirii personajului. Lipseşte un portret al lui Brâncoveanu, fiindcă figura domnitorului se încheagă din întreaga cronică, aşa cum se întâmplă cu personajele literaturii epice moderne, din gesturi şi replici, din gânduri şi reacţii, din hotărâri şi dubii, din tribulaţiile politice şi omeneşti, sau prin decorul şi oamenii înconjurători. Trăsătura specifică a talentului scriitoricesc al autorului *Istoriei Ţării Româneşti...* este capacitatea creaţiei de *scene*; el este prin excelenţă un observator al comportării şi al vorbirii oamenilor, personajele sale se definesc prin manifestările lor exterioare, direct sesizabile, prin rare dar grăitoare indicaţii de joc de scenă şi prin dialog sau prin vorbirea directă. Cronicarul întârzie cu predilecţie asupra a tot ceea ce în realitatea vremii sale e *spectacol* sau poate fi interpretat ca atare. Ilustrative din acest punct de vedere sunt relatarea răfuielii lui Brâncoveanu cu clucerul Constantin Ştirbei sau cea a judecării boierilor trădători, în frunte cu paharnicul Staico şi Preda Prooroceanul. De fiecare dată, domnitorul nu se mulţumeşte să pedepsească, ci se răzbună, prelungind chinurile vinovaţilor prin incertitudine, iar în al doilea caz montând, la aducerea lor în divan, o adevărată reprezentaţie. Şi în alte cazuri cronicarul are tendinţa de a traduce întâmplările sau evenimentele cu răsunet politic în dialog sau „tablou vivant". Aşa, tratativele lui Brâncoveanu cu austriecii sunt rezumate în cele din urmă într-un dialog între Radu Popescu şi generalul Heissler, iar discuţia cu privire la tratatul plănuit de Şerban Cantacuzino, continuată de Brâncoveanu, devine şi ea o confruntare între nişte

Scanned with OKEN Scanner

interlocutori neindividualizați, dar ale căror păreri opuse sunt organizate de cronicar tot sub forma schimbului de replici. Cu mijloace vădit teatrale este descrisă și urcarea pe tron a lui Brâncoveanu sau, mai precis, ceremonia înscăunării. Scriitorul indică poziția și gesturile rituale ale principalelor personaje: domnul, mitropolitul, trimisul sultanului, boierii; dă succinte indicații cu privire la decor; reproduce discursul domnitorului, adevărată capodoperă de diplomație. Nu lipsește nici detaliul anecdotic, cu rol premonitoriu. O sensibilitate teatrală pentru decor și culoare dovedește și scena încoronării regelui polon August de Saxonia, care stă toată sub semnul fastului și rafinamentului vestimentar. Relatările de lupte, nu foarte numerose, sunt, totuși, și ele destul de izbutite. Cronicarul anonim împletește imaginile de ansamblu cu detaliile surprinse în mișcare vie și, din nou, în expresia verbală a combatanților. Dinamismul acestor pasaje, ca și al celui care descrie peștera din care iese musca columbacă sau al celui care relatează o furtună, adaugă noi dovezi la afirmația privitoare la deosebitul simț de observație și de redare a mișcărilor vieții pe care îl posedă cronicarul. Acesta se reflectă și în tipul de frază utilizată: raporturile sintactice lineare nu mai sunt net precumpănitoare; autorul folosește din ce în ce mai mult construcțiile cu subordonate, uneori arborescente, adesea stângace, dar denotând un progres al viziunii dinspre simpla înregistrare spre înțelegerea cauzală și circumstanțială a fenomenelor vieții oglindite prin limbaj.

EDIȚII: *Istoria Țării Românești de la anul 1689 încoace, continuată de un anonim* (publ. de N. Bălcescu), în „Magazin istoric pentru Dacia", t. V, 1847; *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 până la martie 1717*, ediție întocmită de Constantin Grecescu, București, 1959; *Anonimul brâncovenesc* în *Cronicari munteni*, vol. II, ediție îngrijită de Mihai Gregorian, studiu introductiv de Eugen Stănescu, București, 1961; *Cronici brâncovenești*, antologie, postfață, glosar și bibliografie de Dan Horia Mazilu, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: I. G. Sbierea, *Mișcări culturale și literare la românii din stânga Dunării în răstimpul de la 1504-1714*, 1897; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII*, vol. I, 1901 (reed. 1969); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, 1945 (reeditat 1980); Al. Piru, *Literatura română veche*, 1961; *** *Istoria literaturii române*, vol I, 1964 (ed. II, 1970); I. D. Lăudat, *Istoria literaturii române vechi*, p. II, 1963; Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, 1966; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, 1969; G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, 1972; D. H. Mazilu, *Cronicarii munteni*, 1978; Elvira Sorohan, *Introducere în istoria literaturii române*, 1997.

G. A.

ISTORIA UNEI PLĂCINTE (Scrisoarea XXII) — „Scrisoare" de Constantin Negruzzi. Datată 1847, ea e publicată în „România literară", nr. 12, din 20 martie 1855, apoi doi ani mai târziu, în volumul *Păcatele tinereților* (p. 325-328).

În 1857 scriitorul își compartimenta opera în câteva cicluri distincte; ultimul dintre acestea (*Negru pe alb. Scrisori la un prieten*) ar fi urmat să cuprindă „producții foarte eterogene, risipite prin revistele și ziarele timpului și a căror aducere la același numitor putea părea arbitrară" (Liviu Leonte). După autorul menționat, „criteriul aparent" care le apropie „e unul estetic". Prin aceste scrisori, **N.** realizează, într-o manieră liberă de orice constrângeri și pe un ton „degajat", „primele eseuri din literatura română" (ibid.). Eugen Lovinescu vedea în scriitorul moldovean pe primul nostru foiletonist de reală înzestrare. Scrisorile sunt, în general, piese de mici dimensiuni care-i îngăduie lui **N.** să dea frâu liber imaginației și să gloseze agreabil, nu arareori cu umor, pe cele mai neașteptate teme. Câteva au un caracter precumpănitor literar, laitmotivul acestora constituindu-l rememorarea, nu fără o secretă nostalgie, a unor întâmplări din trecut, pe care, de regulă, **N.** le opune unui prezent intrat vertiginos sub zodia „civilizației". Comentatorii vorbesc chiar de un trecut pe care scriitorul îl propune drept model unui prezent, în multe privințe nesigur, traversat de incertitudini. În *Istoria unei plăcinte*, **C. N.** narează două întâmplări, aparent fără vreo legătură între ele, una de la 1821, „după spargerea eteriștilor", iar cealaltă din timpul domniilor fanariote. În prima, scriitorul relatează un măcel de proporții iscat din pricina unei „pahăci", căruia îi cad victimă „vro treizeci" de „ianiceri" și „tulimani", iar „plăcinta, trista cauză a acestei dispute și autorul ei (plăcintarul n. n.) au rămas turtiți și hăcuiți într-o baltă de sânge". Cel de-al doilea episod are în centrul său o altă „istorie". Datorită unei plăcinte „pântecoase cu o ghirlandă de gugoșele, împărăteasa plăcintelor, cap de

Scanned with OKEN Scanner

operă în gastronomie", un „curtezan" oarecare („unde nu-şi vâră ei coada" observă naratorul) este răsplătit cu titlul de mare vornic, de către un domn fanariot „mare mâncău de plăcinte" „a cărui nume", zice nu fără ironie **N.**, „ingrata istorie a uitat să ni-l păstreze". Dar, în vreme ce noul mare boier îşi „netezea barba cu mulţămire", poporul nu uită să sancţioneze această ascensiune, dezvăluind adevăratul ei caracter, printr-o sintagmă de iz paremiologic ajunsă celebră: – „cu iaurt, cu gugoşele, / Te făcuşi vornic, mişele." – şi devenită populară datorită lui Vasile Alecsandri, care o relansează în cânticelul comic *Stan Covrigarul*, într-o formă uşor modificată: „Cu iaurt, cu plăcinţele, / Te făcuşi vornic, mişele". *Istoria unei plăcinte* debutează cu evocarea, nu fără o notă de duioasă şi nedisimulată nostalgie (copilăria noastră care s-a dus să nu se mai întoarcă!) a unor vremi apuse, reverberând un trecut în centrul căruia stă figura emblematică a plăcintarului, ca simbol al unei lumi pe cale de a se retrage în uitare din faţa unei „civilizaţii" agresive, pe care, evident, scriitorul n-o agreează. Plăcintele, zice **N.**, „au perdut valoarea lor şi plăcintarul poezia lui", dar – îşi aminteşte el – „Cum alergam toţi, copii şi bătrâni, şi cei mai mari şi cei mai mici; cu ce nerăbdare aşteptam să-şi puie plăcintarul jos tablaua din cap şi cât de iute i-o deşertam". Dacă în evocarea vechilor orânduieli româneşti (citeşte moldoveneşti) de altă dată, al căror adept se arată a fi, povestirea degajă un aer bonom, nostalgic, nu acelaşi lucru se întâmplă când e vorba de domniile fanariote; bonomia înţeleaptă şi anecdoticul cedează locul ironiei, nu o dată corosive, şi sarcasmului, chiar dacă bine deghizat: „În vremea domnilor fanarioţi, plăcintele şi gugoaşele erau mult căutate". El satirizează, astfel, alcătuirile unei societăţi corupte, întemeiate pe disoluţia moravurilor şi pe eludarea intereselor ţării. Este surprins în această istorioară, dincolo de anecdotic, procesul „de parvenire a boierimii de la începutul secolului al XIX-lea" (Al. Piru), căci **N.** „povestea istoria plăcintei nu atât pentru hazul ei intrinsec, cât pentru a demonstra cât de puţin nobili erau în realitate toţi pretinşii boieri evghenişti din vremea sa" (Al. Piru). *Istoria unei plăcinte* ne dezvăluie un scriitor stăpân pe arta „compoziţiei sobre", un rafinat degustător de anecdote şi un subtil povestitor, care ştie să creeze atmosferă şi să reînvie, din câteva tuşe cu adevărat sugestive, vremuri de mult apuse.

EDIŢII: *Scrierile lui Contantin Negruzzi*, vol. I *Păcatele tinereţelor*, cu o introducere de Vasile Alecsandri, vol. II, *Poezii*, vol. III, *Teatru*, Bucureşti, 1872-1873; C. Negruzzi, *Opere complete*, Bucureşti, vol. I *Proză*, 1905, vol. II, *Poezii*, 1909, vol. III, *Teatru*, 1912; *Opere alese*, vol. I-II, Bucureşti, 1955; *Opere*, ediţie critică, cu studiu introductiv, comentarii şi variante de Liviu Leonte, vol. I, Bucureşti, 1974; *Păcatele tinereţelor*, ediţie îngrijită de Liviu Leonte, Repere istorico–literare alcătuite în redacţie de Ruxandra Niculescu, Bucureşti, 1979.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Costache Negruzzi. Viaţa şi opera lui*, 1913; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la începuturi până în prezent*, 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; L. Leonte, *Costache Negruzzi*, 1980; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990.

I. Ş.

ISTORIA UNEI SECUNDE — Volum de versuri de Adrian Păunescu, publicat în anul 1971, la Editura Cartea Românească din Bucureşti. Primul tiraj al cărţii, interzis de cenzură, a fost distrus, salvându-se doar câteva exemplare de autor. Din al doilea tiraj, scos în acelaşi an şi la aceeaşi editură, au fost eliminate poemele *Domnule doctor, să uităm* şi *Mor substantivele*, dezvăluindu-se astfel motivele cenzurării: primul atacă, abia voalat, suspiciunea generalizată a regimului şi teama de adevăr („Domnule doctor, singura boală e boala de-a şti, de-a vedea, / altfel suntem sănătoşi, altfel avem totul gata pentru naştere"), uitarea vinovată a supunerii faţă de ocupantul străin („uită că am mirosit cu aceste nări nevinovate cizme / străine cu picioare străine în ele") şi a crimelor săvârşite („Totul se rezolvă dacă uităm", „a fost un tratament / greşit (să zicem), se puteau evita unele excese, / n-a fost totuşi aşa de rău ca prin alte părţi"), festivismul, menit să ascundă tragedia („vâjâie doliul prin acest salon de sculpturi/ cu morţi dedesubt... marmura nu cunoaşte/ bolile oamenilor suspicioşi"), făcând aluzie şi la tentaţia evadării din universul stagnant („halatele sunt murdare, chiuvetele sunt înfundate, / uşile sunt larg deschise, hai să fugim/ împreună pe câmp..."); al doilea trimite, în acelaşi limbaj „esopic", la deposedarea individului de orice posibilitate de exprimare, într-o lume în care dictează opinia masei amorfe şi sloganul colectivist: „Mor substantivele, verbul e totul. / Suntem mulţime,

Scanned with OKEN Scanner

grămadă, şir./ Fraza o spune vita. Cu botul./ Rămân pronumele. Plin cimitir". Din raţiuni similare, a fost schimbat titlul poeziei *Măseaua de minte* în *Caricatura unei dureri*, iar poemul intitulat *Parcul zoologic al lui Franz Kafka* a devenit *Jurnal*, cu un adaos de „explicaţie" menit să atenueze aluziile la realitatea imediată: „Ultimele gânduri ale surorii lui Franz Kafka înainte de a fi gazată". S-a inclus, în loc, poezia mai „patriotică" *Mere din Ardeal*. Ultima piesă din volum, *Shakespeare*, s-a îmbogăţit şi ea cu un moto, care ar accentua nota strict omagială („Spiritului său, care – ca un război – a vegheat atâtea morţi"), deviind atenţia de la versurile cu adresă clară la cenzura exercitată de „jandarmii... cu ochire bună" ai Puterii.

Această a patra carte a poetului (dacă trecem peste antologia *Viaţă de excepţii*, din 1970) este marcată, mai mult decât orice altă apariţie precedentă, de patosul „luptei cu inerţia", în tradiţia şi în accepţiunea lui Nicolae Labiş. Energia jubilatorie şi frenezia receptării unui univers polimorf, prezente încă de la debutul cu *Ultrasentimente* (1965), sunt canalizate acum (fără să dispară cu totul) mai curând într-o direcţie „critică", cvasi-pamfletară, vizând – în regimul aluziv, alegoric şi parabolic, cultivat frecvent în epocă – unele constrângeri şi interdicţii ale Puterii comuniste, de felul celor care au dus la „topirea" primului tiraj al volumului. Afirmând că „poezia este un risc pe cont propriu", **A. P.** propune ipostaza unui subiect liric angajat total în viaţa Cetăţii, asumându-şi rolul de tribun, într-un limbaj accentuat discursiv şi patetic: stăpânit de o „anarhică stare" ce traduce disponibilitatea maximă a trăirii (v. poemul *Când totul se poate*), el se adresează „ţării" întregi, în „lunga noapte a acestui veac" dominat de „continentala silă" în „umbra împăraţilor-gorilă" şi prezentându-se, în acelaşi ton hiperbolic, ca exponent al unei umanităţi în care binele şi răul, curajul şi laşitatea, conformismul şi nesupunerea coexistă, amalgamate sub emblema nobilă a „ţării": „eroi, poeţi, lichele", „buni şi răi", „cuprinşi de lene ori de patos sfânt, / laşi uneori, viteji din când în când, / dar gata, ca nebunii şi ca proştii, / să aruncăm prudenţe şi odăjdii, / şi stemele îmburghezirii strâmte"... Ca atare, însuşi patosul declarat al angajării sale eroice se află cumva cenzurat, relativizat de această stare de fapt, în fond acceptată ca un dat: „O, de n-aş fi deodată soţ şi tată, / şi de n-aş fi intoxicat de milă, / de n-aş avea o soartă tulburată/ în lumea surdo-mută şi umilă, / de bunăvoie m-aş zvârli pe roată, / doar ochii să-mi rămână vii"... Deosebirea faţă de Ana Blandiana, de exemplu, care – în aceeaşi tradiţie labişiană – afirma, nu mai puţin patetic, în *Călcâiul vulnerabil*, nevoia de „puritate" şi de „tonuri clare", respingând orice compromis etic, este destul de evidentă. În schimb, această atitudine ambiguă, de supunere silnică la ceea ce „ni se spune" şi care deviază până la contrazicere însuşi mesajul poeziei („Cât de groaznic – voiam să spun -/ o, nu e bine – voiam să spun -/ o, nu e groaznic – iată că spun -/ cât e de bine – iată că spun –") este o temă productivă în interogaţia lirică a lui **A. P.**, alimentată de un sentiment de frustrare generat de faptul că, în ciuda „cumînţeniei" sale, a autocenzurii şi a concesiilor făcute „Ministerului Adevărului" – ca să vorbim ca Orwell -, poetul este departe de a se bucura de locul meritat în Cetatea pe care o slujeşte. Trecerea de la ipostaza de tribun la cea de „claun" (prelungind un motiv modernist-simbolist, cu rădăcini romantice) traduce tocmai acest sentiment al marginalizării şi incomprehensiunii de către o mulţime tulburată totuşi, în cele din urmă, de fiorul farsei tragice („boală cu fiori de-a râsul şi strigoi pe totdeauna") jucate, sub mască, de poet. Tot aşa, ipostaza de „poet retoric", vorbind în gol („Şi pentru ce să mai tot strigi/ Când nu ştii unde e urechea") sau de „fiu al iluziei", gata să fie condamnat de mulţimea geloasă, ori, încă o dată, „condamnat la moartea prin împăturire" şi „aşezat într-un dulap", adică anihilat ca purtător de mesaj. În aceste poezii discursive, scrise în metru clasic, **A. P.** este cu adevărat un „poet retoric", iubitor de gesticulaţie larg desfăşurată, de imagini ce rezultă dintr-o mare mobilitate asociativă asigurată de abundenţa fluxului rostirii, cultivând frecvent hiperbola. Acest retorism, nu întotdeauna în sensul cel mai bun al cuvântului, caracterizează şi suita de poeme „patriotice", ai căror potagonişti simbolici sunt Bălcescu şi Anton Pann, scrise într-un limbaj modelat după discursul liric romantic din secolul al XIX-lea, – „turnurile noastre vibrând a patruşopt" – unul dintre reperele lesne identificabile fiind un Grigore Alexandrescu din, bunăoară, *Umbra lui Mircea la Cozia*. Cel dintâi, invocat ca simbol

Scanned with OKEN Scanner

al „revoltei... cu nume românesc", amintește, mustrător, de „țărâna nerecunoscătoare" a patriei care l-a lăsat să moară în exil ori devine simbolul „întoarcerii" la valorile naționale într-o epocă de recuperări permise de relativa destindere ideologică a regimului totalitar și exploatate în propriul beneficiu. Al doilea, elogiat ca „Domnul Acestei Limbi", mijlocește și „gândul trist, mascat, bufon", al poetului de azi, obligat să vorbească în pilde; în acest sens, autorul *Poveștii vorbei* apare ca un fel de *alter ego* al subiectului liric, care motivează caracterul aluziv, ambiguu, al limbajului său prin funciara lui gratuitate: „Anton Pann e cel ce spune; cu mare deșertăciune, / și ce rău poate produce cel care proverbe spune? / Pentru el cuvântul soare în cuvântul cer apune" *(Proverbe)*. Rezultatele cele mai sigure sub raport valoric le obține poetul în textele cu caracter gnomic-parabolic, unde domină lirismul ironic și sarcastic, fie că este vorba de parabole precum *Descoperirea focului*, *Ieșirea din sobă*, *Dictându-și testamentul*, *Socrate*, ori de desfășurări de viziuni grotești (v. mai amplul poem *Jeluirea lui Omega*, sau *Floarea dințată*, *Parcul zoologic al lui Franz Kafka*). Renunțarea, în câteva dintre ele, la versificația tradițională este în folosul poeziei, ce nu se mai lasă atât de ușor antrenată de automatismul curgerii muzicale a discursului. Cel mai semnificativ exemplu este amintitul poem cenzurat în a doua ediție a cărții, *Domnule doctor, să uităm*; într-un limbaj similar, *Ieșirea din sobă* propune o parabolă a consumului inutil de energii spirituale într-un univers artificial înghețat de „friguroșii" ideologiei („noi, care n-am protestat niciodată / (da, erau prea mulți oameni, trebuia/ să fie cineva și lemn și vreasc și așchie și butuci)/.../ deodată am înțeles că e vară/ și că își bate cineva joc de noi, / cheltuindu-ne în plină caniculă"); condiția scriitorului trăind sub permanentă amenințare e sugerată în *Parcul zoologic al lui Franz Kafka* („Suntem șoareci, suntem șoarecii de gradul întâi, / avem atât de multe necesități și vicii/.../ ne-am învățat cu legile pisicii"); prin gura lui Socrate, din poemul citat, vorbește poetul care constată răsturnarea absurdă a ierarhiei valorilor din realitatea imediată: „Capriciul inversării domnește peste tot, / dentiștii, din greșeală, dinții cei buni ți-i scot.// Ca nu cumva să șeadă ceva ce este demn, / din molie se face zeiță peste lemn". Majoritatea textelor sunt pigmentate de astfel de trimiteri la contemporaneitatea constrângătoare și stagnantă: un „ucigaș de piane" socotește că pianul este „o provocare", „biserică și balamuc sunt una", rugăciunea poetului este adresată unor „idoli din templul coclit", „vechi inchizitori... bat cuie în viori", sub masca lui Shakespeare, „poetul prin ținutul crimei trece", o altă mască este Bacovia, care cântă nu la vioară, ci la ghilotină, lumea contemporană este „muzeul ce nu-și mai ajunge/ în care un pictor lucrează cu sânge/ tablouri cețoase și busturi nătânge"... Un număr de poezii evidențiază urme și afinități argheziene, în viziunea „căderii" materiei („S-a învechit lumina și ploaia s-a stricat, / șarpele casei însuși a putrezit sub pat"...) sau în lamentația pe tema urâtului existențial, amintind de drama psalmistului și a „heruvimului bolnav": „Eu toată iarna, pe fundul adânc/ al lumii mele șovăi și plâng./ Mâna din umăr mi se acrește, / cu-ncetineală și deznădejde"... În ciuda unor diluări ale discursului liric, *Istoria unei secunde* se impune printre cărțile reprezentative ale lui **A. P.** (este, poate, volumul său cel mai valoros), ilustrând un temperament frenetic-romantic, în care patosul civic al „tribunului" îngăduie, alături, lamentația spectaculară a „claunului" iar solemnitatea imnului stă în vecinătatea ironiei și sarcasmului pamfletar. Autorul ei rămâne „un poet tradițional și retoric, pe care numai îndrăzneala vizionară îl face modern" (Mircea Martin): aici, această îndrăzneală este, însă, mai mare decât în orice alte poeme ale sale.

EDIȚII: *Istoria unei secunde*, București, 1971 (două tiraje); *Poezii de până azi*, Prefață de Eugen Barbu. Postfață de Șerban Cioculescu, București, 1978.

REFERINȚE CRITICE: M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1971; M. Mincu, *Poezie și generație*, 1975; P. Poantă, Modalități lirice contemporane, 1973; Al. Piru, *Poezia românească contemporană. 1950-1975*, II, 1975; M. Iorgulescu, *Ceara și sigiliul*, 1982; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983.

I. P.

ISTORIA UNUI GALBÂN — Povestire de Vasile Alecsandri, publicată mai întâi în „Foaie științifică și literară" („Propășirea"), 1844, 9 apr. – 15 oct. În această versiune purta titlul de *Istoria unui galbân și a unei parale* și a rămas neterminată, din cauza suspendării revistei. Titlul definitiv, mai corespunzător conținutului,

Scanned with OKEN Scanner

l-a primit o dată cu republicarea în volumul *Salba literară*, Iași, 1857.

Povestirea, caracterizată de autorul însuși drept „une histoire burlesque", se folosește de o formulă narativă interesantă. Autorul – martor și narator – care la miezul nopții asistă la discuția dintre două obiecte neînsuflețite, un galben olandez și o para turcească, introduce într-un prim moment în povestire elementul fantastic; în cele din urmă însă, situația este acceptată ca una similară mai curând cu convenția fabulei, iar autorul insistă asupra valențelor ei educative. Cele două monede capătă, o dată cu graiul, și personalitate umană distinctă, fiind naturi contrastante și creând o mare mișcare în cadrul povestirii. Galbenul, reprezentând elementul „masculin", e volubil și chiar puțin fanfaron, istorisindu-și cu facondă numeroasele aventuri: mai întâi anii copilăriei, pe urmă periplul prin diferite medii sociale, asemănător cu acela al personajului romanului picaresc. Paraua își asumă atitudinea „feminină", caracterizată prin curiozitate, admirație, dar și detașare umoristică față de întâmplările narate. Venirea dimineții îl împiedică pe autorul-narator să asculte și destăinuirile ei. Dincolo de această schemă, pe care o folosește cu mult talent și în unele momente foarte liber, **A.** realizează o narațiune plină de substanță epică, ancorată în realitățile sociale românești ale timpului. Cei doi eroi sunt plăsmuiți într-o vreme în care Alecsandri și Kogălniceanu erau implicați într-o campanie de eliberare a robilor țigani, ceea ce se reflectă în text. Simpatia cu care îi zugrăvește autorul pe Zamfira și pe Nedelcu ne amintește de cunoscuta sa epistolă către Ion Ghica, *Vasile Porojan*. Dialogurile, de cele mai multe ori închipuite într-o notă hazlie, îl trădează pe dramaturg, contribuind în același timp la caracterizarea personajelor și la evoluția narațiunii. La un moment dat cei doi interlocutori descoperă că se mai aflaseră odată la un loc, cu mulți ani în urmă, în buzunarul „faimosului căpitan Costiță", iar revederea este înfățișată mucalit. Schimbarea pe care au suferit-o în cursul anilor îi umple de melancolie, repede convertită, totuși, în glumă. Fiecare episod al povestirii, marcat de narațiunea galbenului, care schimbă numeroși stăpâni (căpitanul Costiță, negustorul de grâu, directorul de tribunal, zaraful, căpitanul de hoți, ispravnicul, tânărul amorez al soției acestuia, Zamfira, poetul romantic) este bine construit, iar scriitorul schimbă mereu registrul, trecând cu dezinvoltură de la satiră la patetism sau la romanțiozitate, revenind în final din nou la satiră și ironizând lipsa de concordanță între trăirile poetului și conținutul, cu totul diferit, al poeziei pe care o compune. Toate aceste episoade sunt foarte bine construite, fiecare cu coloritul specific, reclamat de conținut, și dovedind, alături de luciditate și umor (care ia și forma autoironiei), înzestrarea lui Alecsandri pentru un gen de literatură pe care nu l-a practicat, din păcate, decât întâmplător.

EDIȚII: *Salba literară*, Iași, 1857; *Opere complete. Proză*, București, 1876; *Opere complete*, vol VII *Proză*, București, 1904; *Proză*, ediție comentată de Al. Marcu, Craiova, 1930; *Opere alese. Proză*, cu un studiu introductiv de G. Drăgan, București, 1941; *Călătorie în Africa. Culegere de proză*, text stabilit și note de C. C. Nicolescu, București, 1960; *Istoria unui galbân*, antologie, postfață și bibliografie de C. Măciucă, București, 1972; *Opere*, vol. IV *Proză*, text ales și stabilit, note și variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, 1974; *Proză*, antologie, prefață și tabel cronologic de Ileana Manole, București, 1974; *Proză*, text ales și stabilit, note de G. Rădulescu-Dulgheru, București, 1983; *Proză*, vol. I, text ales și stabilit și note de G. Rădulescu-Dulgheru, prefață și tabel cronologic de C. Regman, București, 1984; *Proză*, vol. I, prefață de Sanda Radian, tabel cronologic de C. Regman, ediție îngrijită de G. Rădulescu-Dulgheru, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri*, 1894; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (ed. II, 1971); G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, 1962 (ed. II, 1966, ed. III, 1975); G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, 1965; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; Al. Ciorănescu, *Vasile Alecsandri*, 1973; I. Roman. *Vasile Alecsandri, Orizonturi și repere*, 1973; D. Curticăpeanu, *V. Alecsandri prozator (profilul memorialistului)*, 1977; Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, 1973; E. Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, 1979; Al. Piru, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991.

G. A.

ISTORII — Roman de Mircea Ciobanu. Conceput ca un roman fluviu, în cinci volume, fiecare împărțit (cu excepția ultimului) în câte trei „Cărți", *Istorii* apare de-a lungul unui deceniu (1977-1986), astfel: volumul I, Editura Eminescu, 1977; volumul II, Editura Cartea Românească, 1978; volumul III, Editura

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu, 1981; volumul IV, Editura Cartea Românească, 1983; volumul V, Editura Eminescu, 1986.

Pentalogia lui **M. C.** este unul dintre ultimele romane ale unei formule epice specifice neo–modernismului românesc al anilor 60-70. Este vorba de realismul psihologic practicat de scriitori precum M. Preda, A. Buzura, N. Breban, Al. Ivasiuc sau G. Bălăiță. Spre deosebire de romanul de analiză psihologică din perioada interbelică, marcat de o anumită imaturitate dar și de prospețime în același timp, psihologismul din a doua perioadă a comunismului românesc a atins deplina maturitate tehnică și narativă, căpătând însă și un aer încărcat și bătrânicios. Împotriva acestei formule, resimțite ca fastidioase, se vor ridica prozatorii generației optzeci, propunându-și să înlocuiască masivele și greoaiele construcții romanești cu mai sprințara și eliberatoarea specie a prozei scurte. *Istorii* este una din scrierile care închide așadar un stil narativ, ilustrându-i cu prisosință virtuțile și dexterițățile, dar și epuizându-i resursele. Firul epic decupează o perioadă de timp de numai trei zile, din seara de ajun până în a treia zi după revelion a anului 1959. Pe acest interval extrem de restrâns se grefează însă, așa cum se întâmplă cu ziua dilatată acromegalic a lui Leopold Bloom din *Ulise* al lui J. Joyce, un leviatan narativ. E vorba de ultimele trei zile din viața lui Gheorghe Palada, în jurul căruia prozatorul desfășoară un întreg arbore genealogic. Romanul se constituie dintr-o sumă de „istorii", plăcerea digresivă acumulativă subordonându-se unui principiu al libertății auctoriale deliberat asumate. Naratorul, spune autorul despre sine însuși, „iubește libertatea și câteodată își închipuie că și cititorul o iubește în aceeași măsură. Iar când acceptă să rămână în mijlocul povestirii, atras de cine știe ce sugestie (ispita unei abateri de la țintă, altfel zis), se socotește despovărat de poruncile mersului înainte. Este forma lui de protest împotriva oricăror chingi, fie și dintre cele pe care de unul singur și le-a alcătuit". Fără să piardă din vedere arhitectonica de ansamblu, scriitorul își acordă plăcerea istorisirii libere, transformând foaia de hârtie într-un spațiu compensatoriu, ieșit de sub constrângerile vieții cotidiene. Construit pe o asemenea profesiune de credință hedonistă, din romanul unui personaj, *Istorii* devine, prin lansarea de pseudopode în toate direcțiile, romanul unei familii. Țesătura complicată, cu numeroase fire și modele, lucrate alternativ, alcătuiește în final un uriaș gobelin, frescă a unei epoci, cea antebelică, privită prin lentila nostalgică a amintirii și reconstituirii. Precum insule dintr-un uriaș arhipelag, cartea scoate la suprafață fragmente din viețile lui Grigore Palada și mama Bela, părinții lui Gheorghe Palada, precum și ale fraților mai mici ai acestuia, Ștefan, Oprea și Demetra. Pe altă linie genealogică, este panoramată ascendența Mariei, soția lui Gheorghe Palada, până la bunicii ei, Iorgu Dudescu și Logofeteasa, la părinții Iancu Dudescu și Sisa, și la frații Baicu și Dina. Maria la rândul ei este urmărită pe traiectoria unei prime, scurte, căsătorii cu Martin Cunț, soldată cu un copil, Teodora, mort prematur, și apoi a căsătoriei cu Gheorghe Palada, din care se nasc copiii Marcu și Milița. Reunificate în cele trei zile de început ale anului 1959, firele istorisirilor acoperă ca o plasă întreaga primă jumătate a secolului douăzeci, într-o nouă „cronică de familie" a literaturii noastre. Spre deosebire însă de un Duiliu Zamfirescu sau Petru Dumitriu, accentul nu cade pe epic, ci pe introspecție. La rândul ei, analiza este mult mai elaborată decât cea a interbelicilor, „deosebirea de finețe psihologică" resimțindu-se în „tehnicile fluidului de conștiință [ce] vor fi mult mai îndrăznețe și precise decât în *Fecioarele despletite*" (N. Manolescu). Romanul lui **M. C.** nu conceptualizează *durata* interioară, ci încearcă să o surprindă într-un discurs imagistic și comportamental ce decurge într-un timp sufletesc real. Scriitorul se ferește să ofere chei terminologice și noționale în portretizarea personajelor, el procedează mai degrabă analogic, traducând psihologia prin fapte, gesturi, gânduri, senzații și sentimente. Cu alte cuvinte, tehnica lui **M. C.** constă în a *istorisi* interioritatea, într-o suprapunere inteligentă a ceea ce teoria literară distinge ca artă a narațiunii și artă a portretului. Două parabole din domeniul plastic lămuresc poetica implicită a romanului. Prima, un fel de replică la *Portretul lui Dorian Gray*, povestește despre un pictor care nu reușește să-și picteze modelul fiindcă acesta își schimbă înfățișarea de la ședință la ședință, ca și cum alte și alte personalități s-ar succeda pe fața lui. Pentru a

Scanned with OKEN Scanner

fixa jocul ameţitor de nuanţe, pictorul decide să îşi privească modelul printr-o pânză cenuşie, un văl de doliu prin care femeia apare redusă la un chip unic şi neschimbat. Ideea este că arta „omoară" viaţa, distruge mobilitatea reală a fiinţei umane, reificând-o. Prin contrast, scriitura lui **M. C.** refuză portretul din linii sigure, în stil clasic, preferând să noteze amănuntele infinitezimale şi contradictorii, într-un palimpsest infinit, concluzia retorică fiind „Ce istorisire are cu adevărat un sfârşit?". A doua parabolă utilizează tot imaginea unui tablou, care înfăţişează, în aparenţă, o tânără ştearsă, pentru ca, privit în amănunt, în stilul anamorfozelor baroce, să dezvăluie detaliile halucinante ale unui apocalips dominat de o figură christică. Arta, reiese din parabolă, are şansa de a deveni o *imago mundi* numai dacă se plasează în spaţiul nedeterminat dintre suprafaţă şi adâncime, dintre fanic şi criptic, asumând caleidoscopul anamorfotic al nuanţelor în locul esenţelor fixe. Portretul lui Gheorghe Palada prinde viaţă tocmai pe seama unei monstruoase „răbdări epice". Nenumărate detalii sunt focalizate prin prisme temporale şi flashuri în trecut ce se succed după o logică narativă de tip teleologic, orientată spre final (spre moartea protagonistului). Legea poetică a destinului construit în funcţie nu de trecut ci de viitor este descrisă ca un „ciudat fel de a socoti faptul prezent drept consecinţă a unui fapt nepetrecut încă, ascuns în şirul orelor viitoare, necunoscut şi, cine ştie, poate că izbăvitor". În fapt, romanul poate fi citit ca o panoramare a propriei vieţi de către personajul pe cale de a muri, retrospectivă menită a conferi sens unor fapte şi întâmplări ce nu au fost meditate la momentul lor. S-ar spune că **M. C.** utilizează în roman tehnica letală descrisă în volumul al treilea drept „numărătoarea cea mare", menită a-i ajuta pe muribunzi în a se desprinde de lume. Cele trei zile ale romanului sunt „numărătoarea inversă" a vieţii protagonistului. Plasarea naraţiunii în zilele de sărbătoare ale Anului Nou nu este întâmplătoare, după cum mărturiseşte romancierul însuşi într-un interviu: „Am vrut, în *Istorii*, să am de a face cu fiinţe dezlegate de îndatoririle faţă de lume. Timpul de sărbătoare asigură asemenea premiză – iar eu am pornit de la presupunerea că fiinţa umană are nevoie de sacra durată a sărbătorii pentru a se întoarce la sine şi, astfel, pentru a-şi verifica *ritmic* întreaga morală. Este un examen necesar – ocolit adesea, uneori eliminat cu bună ştiinţă, brutal pentru cei ce au puterea să şi-l asume, iar pentru scriitor – un prilej de-a răzbate cu privirea dincolo de aparenţe". Interval sacru, din intermundii, când tot ceea ce a fost se reîntoarce la haos pentru a permite renaşterea, cele trei zile ale romanului concentrează în fond un microunivers, cel al lui Gheorghe Palada. Elena Tacciu notează că *Istoriile* prezintă confruntarea cu naşterea (volumul I), cu erosul (volumul II) şi cu moartea (volumele III-V), observaţie corectă, chiar dacă temele nu sunt atât de simetric distribuite pe volume, ci se întreţes contrapunctic de-a lungul întregului roman. Masivitatea şi încetineala discursului convin foarte bine psihologiei opace şi apăsătoare a protagonistului. În termenii lui Bachelard, inginerul-constructor intră în categoria naturilor (sau umorilor) telurice; după cum observă **M. C.** însuşi, „materia care-l tutelează şi în numele căreia porunceşte este pământul". Pe acest acord de fond de sonoritate chtoniană, caracterul lui Gheorghe Palada poate fi descris prin două trăsături complementare: putere şi răceală. Numit de cei din jur „marele", Palada îi domină pe oamenii cu care vine în contact, inspirându-le admiraţie şi teamă. O glacialitate afectivă profundă îl ţine la distanţă de toţi semenii, chiar şi de cei care ar fi putut să-i fie apropiaţi, cum sunt soţia lui, Maria, copiii Marcu şi Milița, sau inginerul Miron Roşescu, la a cărui sinucidere asistă pietrificat. Romanul oferă informaţii pentru o psihanaliză a personajului, care să-i pună în lumină resorturile caracterului. Psihologia sa ar putea fi explicată prin trauma infantilă a pierderii premature a tatălui. Moartea acestuia l-a obligat pe băiat să intre oedipian în condiţia de *pater*, preluând locul şi răspunderile acestuia în familie. Faţă de mama Bela, condusă compulsiv de sexualitate, Gheorghe a jucat rolul tatălui gelos, închizând-o în casă şi renegând-o pentru „infidelităţi". Faţă de fraţii mai mici, el a devenit ocrotitorul dar şi tiranul, dându-i la şcoală şi urmărindu-le destinul asemeni unui dumnezeu al familiei. Aceeaşi atitudine a menţinut-o apoi în relaţiile cu oamenii din jur, conducându-i autoritar şi strivindu-le personalitatea. Palada îşi apără nesiguranţa prin nevoia de dominaţie, căci, după cum notează naratorul, faţă de

Scanned with OKEN Scanner

oamenii fermi în convingeri, nemanipulabili, „își pierdea stăpânirea de sine – și atunci devenea inflexibil și agresiv". **M. C.** își plasează în subsidiar personajul pe modelul Marelui Inchizitor al lui Dostoievski. Gheorghe Palada, marele inginer, preia, pe uriașele șantiere pe care le conduce, responsibilitatea de a-și „păstori" subalternii, de a le asigura subzistența, cu prețul renunțării la libertatea de voință. În preajma sa, toți, inclusiv și mai ales frații săi, simt că fac un pact prin care își cedează liberul arbitru și inițiativa personală în schimbul siguranței zilei de mâine și al confortului. Muncitorii simpli de pe șantiere ajung să-i atribuie rolul magic de „mare legător și dezlegător" al destinelor și al fenomelor naturale, cum ar fi seceta. El însuși ajunge la un sentiment de atotputernicie magică, care îl face să se simtă stăpân peste viața și moartea semenilor. Despre fratele Ștefan gândește: „Eu l-am făcut om, de mâna mea o să moară", iar în legătură cu Miron Roșescu are „încredințarea că este cu adevărat puternic să păstreze în viață sau, după voie, să izgonească din viață un om, cu tot numele și cu amintirea numelui său". Pentru mecanismul de delegare a personalității și existența prin locotenență pe care o duc cei din jurul său este semificativă scena în care protagonistul, aflat cu Roșescu într-un local, nu privește direct un scandal ce are loc în spatele său, ci îi cere celuilalt să-i povestească tot ce se întâmplă. Romanul sugerează cu finețe, fără să le conceptualizeze, mecanismele colective prin care are loc investirea mitică a unui individ carismatic cu atribute divine. Palada devine un mic dumnezeu terestru, care se folosește de colaboratorii săi ca de niște îngeri pentru a-i conduce pe ceilalți subalterni, muritorii de rând. Instinctiv, el cunoaște mecanismele prin care o colectivitate poate fi culpabilizată și guvernată prin frică, folosind personaje intermediare drept țapi ispășitori, introducând suspiciunea generală, apăsând pe clapele potrivite ale psihologiei mulțimilor. Rolul de păstor îi va fi concurat doar de către noul regim comunist, care își propune la rândul lui, proces sugerat de **M. C.** prin subtile dar puternice observații, să „păstorească" întreaga societate, într-un nou pact luciferic. Chiar dacă nu face parte dintre promotorii regimului, Palada este „înrolat" de acesta, probabil pe baza dostoievskienei lor afinități de „inchizitori", precum și a ateismului său congenital, teluric. „Este chiar un amănunt neglijabil, se întreabă **M. C.** în interviul deja citat, faptul că Gheorghe Palada se îngrijește de hrana, de căldura, de adăpostul celor asupra cărora își exercită rolul de conducător, dar că omite să se gândească la sărbătorile acestora? Acest fel de eliberare și-l refuză el însuși. Căci nu are intuiția timpului sacru, iar atunci când, o dată pe an, încearcă să fie aidoma semenilor săi, se supune parcă unui act silnic". Perspectiva transcendentă asupra lui însuși i se deschide însă în zilele ultimului său (Nou) An, când Gheorghe Palada își resimte impostura și condiția de surogat de Dumnezeu, într-o societate care și-a pierdut divinitatea. Meditând asupra vanității vieții sale, protagonistul cade sub morala parabolei, povestită în cel de-al doilea volum, despre generalul care, în pragul unei bătălii din care urmează să iasă învingător, este cuprins de sentimentul deșertăciunii la gândul că peste o sută de ani oricum vor fi cu toții morți. Privit sub unghiul morții, *Istorii* nu evoluează spre acel „mit al puterii" (I. Holban) care constituie tema romanelor unui Ivasiuc, ci spre tema complementară a singurătății. Condiția și corolarul dominației asupra celorlalți este izolarea, dacă nu cumva cauzalitatea este inversă, Palada alegând calea activismului pentru a exorciza spaima de gol și sentimentul zădărniciei, provenite din traumatismul infantil al pierderii tatălui. Personajul își construiește masca imperturbabilă și de neatins a puterii pentru a evita contactele umane, pentru a se feri de afectivitate, din teama de a iubi și de a se atașa de oameni care, într-o zi, ar putea să dispară. Tentația pierderii de sine în ceilalți o are față de familia Mavrichi și, mai apoi, față de Maria, dar, simptomatic, el refuză prietenia respectiv iubirea acestora. Săptămâna de miere cu soția sa este simbolic curmată prin dărâmarea din temelii a casei unde s-au refugiat cei doi. Distrugerea culei Glogovenilor este o alegorie a dezrădăcinării din sine a lui Palada, care simte că poate face față durerii și depresiei doar dacă rămâne „singur și dezlegat de antecedente". Ruperea de lume a protagonistului capătă în ultimul volum o dimensiune mitică. Palada, inginerul constructor, este sublimat la arhetipul ziditorului, artistul care își jertfește tot ce are mai apropiat pentru a crea. Mitul Meșterului Manole este suprapus mitului

Scanned with OKEN Scanner

pactului cu diavolul, puterea de a construi trebuind a fi plătită, cum se întâmplă și cu Doctorul Faust al lui Thomas Mann, cu singurătatea: „[Oamenii] nu vor spune: Au renunțat la femeile și la urmașii lor înainte de a-i fi avut, și asta e totuna cu a-i fi jertfit în inima lor! Vor spune: Au avut femei ca și noi, dar pentru frumusețea și trăinicia caselor noastre și-au zidit, într-aievea, cu mâinile lor, femeile!" Parabola pictorului care își privește modelul printr-un văl mortuar trimite și la Gheorghe Palada, care refuză viața celor din jur, tratându-i ca pe niște obiecte, transformându-i în chipuri cioplite, în idoli, ucigând Dumnezeul viu din fiecare. După scurtul moment de abandon către iubire, relația dintre Maria și Gheorghe s-a transformat într-o ucidere reciprocă. Psihologia aproape tuturor personajelor din roman stă sub semnul frustrării, al înstrăinării și urii de ceilalți și de sine. Clădite pe așteptări dezamăgite, caracterele lor sunt contorsionate, conduse de porniri distructive, care le fac imprevizibile în manifestarea răutății. Gheorghe Palada este punctul de concentrare a acestui vid afectiv. În examenul de conștiință pe care și-l face în ultimele zile de viață, la întrebarea angoasantă „Ce este cu adevărat al meu?", el este silit a răspunde: „Nimic". Deambulația eroului în cele trei zile care îi preced moartea se constituie astfel într-o punere sub semnul întrebării a întregii sale vieți. În seara de ajun, Gheorghe Palada tronează încă peste invitații săi precum un senior feudal, care își arogă drepturi discreționare: îi hrănește, le violează nevestele (Iana Pascal), îi omoară (Anghel Filipescu). Chiar dacă în realitate seducția Ianei sau atacul vascular suferit de Filipescu nu au această brutalitate, în esență gesturile lui Palada sunt acte de dominație pură. Or, începând cu a doua zi, forța protagonistului, dobândită prin severa lui „asceză" afectivă de o viață, pare a se risipi. „Ți s-a luat puterea" este mesajul metafizic care i se impune ca o certitudine interioară. Acțiunile sale capătă un aer testamentar (se desparte de o amantă, își arde scrisorile, pleacă de acasă, își someză fratele, se întâlnește pentru ultima oară cu Iana). În cea de-a treia zi (în simbolica cifrelor se străvede scenariul – răsturnat – al morții și învierii christice), principiul libertății care i-a condus viața (identificabil ca o formă de egoism creator) este complet înlocuit de principiul necesității (resimțit ca nevoia de a asuma responsabilitatea afectivă pentru ceilalți). Printr-un proces numit în psihologia analitică enantiodromie, atitudinea de control lucid total este înlocuită de un sentiment de somnambulie și teleghidare în care nici unul din gesturile sale nu mai depind de el. În urma unui (probabil) infarct făcut fără ca protagonistul să conștientizeze ce i se întâmplă, Palada rătăcește prin oraș ca printr-un tunel către moarte. Institutul unde lucrează și subsolul acestuia devin ipostaze ale platonicienei caverne, unde oamenii apar ca umbre ale morților. Traversând un uragan de imagini și viziuni delirante, Palada sfârșește în cele din urmă prin a se cufunda în calmul vidului. **M. C.** nu încearcă să motiveze, să salveze mitic sau să dea un sens metafizic morții eroului său. Romanul este scris cu o „maturitate" apăsătoare, ce exclude orice joc estetic, obligând cititorul să asume *istoria* lui Gheorghe Palada ca o meditație gravă asupra vieții. În ciuda acestei mize, însă, *Istoriile* suferă de o anume disproporție între relevanța umană a personajelor și instrumentele analitice puse la lucru. Aparatul de analiză psihologică foarte nuanțată, laboratorul epic excesiv dezvoltat, stilul bine supravegheat, fără fisură, toate au drept obiect un erou și o galerie de personaje mediocre în ultimă instanță, lipsite de abisalitatea figurilor unui Dostoievski. Patosul explorator și plăcerea narativă se aplică unei realități care, chiar privită printr-o lentilă neumaiuzitată, se dezvăluie în cele din urmă banală și cenușie.

REFERINȚE CRITICE: C. Livescu, *Scene din viața imaginară*, 1982; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, III, 1983; L. Ulici, *Confort Procust*, 1983; I. Vlad, *Lectura romanului*, 1983; A. Sasu și M. Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea II, 1985; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Elena Tacciu, în *Dicționarul scriitorilor români* (coord. de M. Zaciu, M. Papahagi și A. Sasu), vol. I, A-C, 1995.

C. B.

ISTORIILE DOMNILOR ȚĂRII ROMÂNEȘTI (1290-1729) — Cronică în două părți scrisă de Radu Popescu (1655-1729); prima parte, cunoscută și sub numele de Cronica Bălenilor (1290-1688), considerată pe bună dreptate o replică dată Letopisețului Cantacuzinesc, a fost atribuită inițial lui Constantin Căpitanul Filipescu; ultimii editori ai textului integral (Mihai Gregorian, Constan-

Scanned with OKEN Scanner

tin Grecescu ş. a.) ca şi comentatori autorizaţi ai acestuia (Mircea Anghelescu, Dan Horia Mazilu, Dumitru Velciu etc.) atribuie cu argumente mereu înnoite şi această parte lui **R. P.**

Admiţând că întreaga lucrare a fost scrisă de **R. P.** istoriografia românească înregistrează cronica cea mai întinsă, care înfăţişează istoria Ţării Româneşti, cu multe incursiuni în istoria moldovenească şi chiar transilvăneană, pentru o perioadă de aproape o jumătate de mileniu. E vorba de un text ce reprezintă punctul de vedere al unei partide boiereşti, cea a Bălenilor, şi care în prima parte nu se deosebeşte în esenţă de cel al *Letopiseţului cantacuzinesc*, singurele diferenţe derivând din atitudinea faţă de cei care răspund pentru o anumită perioadă de soarta Ţării Româneşti. De aceea **R. P.** uzează de aceleaşi izvoare şi fiind, în mod cert, mai instruit decât autorul cantacuzin, completează adeseori golurile acestuia, făcând trimiteri fie la cronica lui Grigore Ureche, fie la alte surse interne, de obicei orale, sau externe. Pentru primele secole de istorie munteană textul cronicii rămâne în bună parte tributar acestora, cel mai mult *Letopiseţului cantacuzinesc*, deşi tonul cerut de replica dorită se întăreşte prin spiritul polemic al cronicarului, care se impune de la început. Dacă în cronica cantacuzinească se evidenţiază rolul deosebit al Basarabeştilor în organizarea şi gospodărirea statului muntean (Cantacuzinii se considerau prin postelniceasa Elina, fiica lui Radu Şerban Basarab, descendenţi direcţi a acestei familii), **R. P.** diminuează sau trece cu vederea meritele lor, le omite patrimoniul dinastic şi răstălmăceşte multe din datele izvorului principal. Dacă în *Letopiseţul cantacuzinesc* se afirmă cu claritate că unul din cei şase feciori ai Elinei, Drăghici, a fost ucis de boierii greci, deci de Băleni, în momentul în care acesta trata la Poartă reînnoirea domniei lui Radu Leon, în *Istoriile domnilor Ţării Româneşti* se fac afirmaţii contrare: „Zic unii că l-ar fi otrăvit grecii, iar alţii zic că au murit de ciumă, dupre cum în urmă s-au dovedit". Evenimentele istorice, mai ales cele de după 1665, sunt aşadar prezentate şi interpretate prin prisma unei partide politice adverse Cantacuzinilor, dar punctul de vedere este tot boieresc, realităţile politice şi sociale dintre clase, asuprirea categoriilor dependente şi oprimarea turcească sunt aceleaşi; poziţia domnilor ca şi a altor demnitari feudali în mersul înainte al istoriei este însă diferită, cum diferit este şi comentariul autorului. Aşa, de pildă, Grigore Ghica apare aici ca un domn desăvârşit, bun şi drept, fiind favorabil Bălenilor, în timp ce Antonie Vodă din Popeşti, prea plecata slugă a Cantacuzinilor, este înfăţişat ca o biată caricatură. O atitudine similară are cronicarul şi faţă de domniile lui Şerban Cantacuzino şi Constantin Brâncoveanu, acestea fiind prezentate ca momente de grea cumpănă pentru ţară şi în primul rând pentru boierii patrioţi, de aceea în opinia lui **R. P.** „mare şi întunecat nor, şi plin de fulgere şi de trăznete, au căzut pă Ţara Rumânească cu Şărban vodă, carele, ca cu nişte trăznete, cu răotatea lui au spart şi au dezrădăcinat nenumărate case de boieri, şi de slujitori, şi de săraci, şi pă mulţi au omorât şi cu multe feluri de cazne, şi i-au sărăcit cu multe feluri de pedepse"; iar „Constantin-Vodă nici o bunătate sufletească n-au arătat în viiaţa şi domniia lui, pentru ca să să laude, ce mai vârtos iaste a huli pentru multe fapte reale ce-au făcut în domniia lui, care au rămas la cei după urmă greutate şi blestem. Avea o lăcomie mare peste măsură şi greutate şi blestem i-au rămas şi lui. Obiceiurile cele bune ale ţărâi, care cu multă socoteală şi osteneală le-au făcut acei bătrâni, toate le-au stricat şi le-au făcut după cum i-au plăcut lui". De altfel, în general, Cantacuzinii (însuşi învăţatul stolnic Constantin Cantacuzino e numit „hoţul cel bătrân" iar pe seama sa sunt puse atât moartea fratelui Şerban cât şi a lui Brâncoveanu) şi, bineînţeles, şi nepotul lor: „pururea au fost ficleni domnilor şi n-au fost odihniţi de nici un domn; i-au îmbogăţit de era ca nişte domni, iar ei cu acest feli de mulţumită i-au răsplătit". Făcând parte din acelaşi neam, ultimul vlăstar al familiei Cantacuzino, Ştefan, fiul stolnicului, prezent în *Istoriile domnilor Ţării Româneşti* este şi el răspunzător pentru dezastrul economic în care a ajuns Ţara Românească, deoarece şi acesta era „cu totul nestători la toate vorbele şi lucrurile lui. Făgăduia multe daruri şi boierii unora, altora, şi pă urmă rămânea la deşărtăciune şi mai vârtos că era ghenocolatri ... Lacom de bani încă era foarte şi au luat mulţi din ţară, mai mulţi pentru treaba lui, decât a împărăţii". Aglomerarea aceasta de fapte negative înaintea prezentării

Scanned with OKEN Scanner

domnului favorit, Nicolae Mavrocordat, se înscrie deja într-o tradiție. Procedeul e prezent la cronicarii călugări din veacul al XVI-lea iar **R. P.** îl augmentează. De la început domnul preferat ajunge la tron „prin bunăvoința împăratului, făr'de nici o rugăciune sau mijlocire despre partea mării sale... miluindu-l cu această domnie a aceștii țări", ceea ce reprezintă un fals. Se știe ce lupte aprige se duceau pentru ocuparea tronului și ce sacrificii băneşti se cereau. Scriind despre revenirea la tron a lui Nicolae Mavrocordat, **R. P.** insistă asupra bucuriei reîntâlnirii boierilor munteni cu acesta: „Acolea i-au ieșit boierii caimacani și slujitorimea, și jupânese multe au ieșit înainte de vreme ce veniia și doamna mării sale, carii întâlnindu-să boiarii cu domnul, jupânesele cu doamna, cu mare cinste și cu mare dragoste i-au priimit, având bucurie toți. Deci au purces cu toții spre București. Și cu pompă frumoasă au intrat în București în scaunul domniei, cum să cade, dând cu tunurile și cu alte țărămonii făcându-să". În schimb, nu menționează nimic despre aservirea sa totală față de Poartă, nimic despre sistemul fiscal deosebit de greu pus pe categoriile dependente, nimic despre contradicțiile dintre boierimea autohtonă și cea grecească, nimic despre conflictele destul de acute dintre domn și boierimea pământeană. Evident, toate acestea nu sunt scăpări ale cronicarului, cum tot atât de greu ne este să credem că pe Nicolae Mavrocordat „îl durea inima de săraci". Zugrăvirea sau calificarea personajelor se face de cele mai multe ori, prin raportarea la faptele lor sau la o trăsătură de caracter distinctă. Din această perspectivă se impune și portretul lui Dumitrașcu-vodă Cantacuzino, care amintește de cel schițat de Ion Neculce aceluiași voievod: „rea chiverniseală făcea țării, că era un om fără frica lui Dumnezeu, jucaș, curvar, mincinos și alte rele avea într-însul, că oștile umblând pen țară, au adus țărâi mare foamete, cât și om pă om mânca ... Și nici o credință nu avea domnul asupra norodului, ci mai cumplit s-au făcut, că, întru acea mare foamete, trimitea slujitori, și, unde găsia pâine, ori de ce fel, o lua și o băga în curtea domnească, și de acolo o vindea cu mare preț"; sau, prin contrast, cel al lui Alexandru Iliaș, moldovean și el: acesta în momentul când află că-l caută cineva de la Poartă, de teama datornicilor se ascunde în pod „și până nu s-au dovedit bine că-l chiamă să-l facă domn la Moldova, nu s-au pogorât den pod. Deci, făcându-l domn și mergând în țară, multe milostenii făcea săracilor, și mult bine țărâi. Atâta au fost de milostiv, cât șăzând la divan, ducea pungă cu bani lângă dânsul, și de să întâmpla să tragă vreun datornic, vreun sărac, dă nu avea cu ce să plătească, scotea el bani de ai lui și plătiia". **R. P.** utilizează și alte modalități de caracterizare a personajelor sale; uneori face portrete paralele (cum se întâmplă în cazul portretizării Zmaragdei Cantacuzino și a mirelui ei, postelnicul Grigore Băleanu, sau a lui Petru Rareș și a fiului său Iliaș Turcitul), alteori, portretul e realizat prin anecdotă (de pildă, cel al lui Duca vodă sau al lui Antonie-vodă din Popești). S-au făcut, și pe bună dreptate, asociații între **R. P.** și Ion Neculce. Într-adevăr, autorul *Istoriilor domnilor Țării Românești* e un scriitor foarte atent la faptul concret, având predilecție pentru amănuntul semnificativ ce vine să marcheze aspecte caracteristice ale oamenilor și evenimentelor istorice. **R. P.** este și el un talentat povestitor și, pentru a da cât mai multă autenticitate întâmplării narate, recurge adesea la dialog. Astfel de pagini pot intra cu ușurință într-o antologie a literaturii noastre vechi. Iată, bunăoară, o scenă pe care o regăsim și în *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce. Ghiorghe Ștefan, domnul moldovean, cere ajutorul muntenilor și al ungurilor pentru a-l alunga pe Vasile Lupu: „Ci dar, până a veni oștile, era (cum spun unii) Ghiorghe Ștefan în mare grijă; șăzând în spătăria lor, ținea toiagul la gură (că la Moldova logofătul cel mare poartă toiag), iar Toma Vornic și Iordache vistier, vrăjmașii lui, în chip de batjocură îi ziseră: Logofete, ce ții toiagul la gură, pare că zici în fluier? El răspunse: așa este, îi zic în fluier să-mi pogoare caprele de la munte. Deci nu trecură zile multe, într-o zi mare, șăzând cu Vasilie Vodă la masă, îi veni veste la ureche că oștile ungurești și rumânești au intrat în țară". În mânuirea dialogului, cronicarul excelează înfățișând momentul mazilirii lui Antonie-vodă din Popești, adevărată scenă dramatică în care întregul sens se încheagă din cuvintele, gesturile și atitudinile personajelor, autorul rămânând undeva în umbră: „Deci, mergând domnul cu boiarii la vizirul și aștepta caftane, începu a întreba: Care iaste Mareș? Zise: Eu

INV 158341

Scanned with OKEN Scanner

sunt. Ia-l! Ci-l luară. Care iaste Ghiorghie vornic? Zise: eu sunt. Ia-l! Ci-l luară. Care iaste Șărban? Ziseră: Nu iaste. Care iaste Mihai postelnic? Cesta iaste. Ia-l! Îl luară. Care iaste cutare, cutare? Îi luară pă toți, și rămase domnul singur cu ceilalți boiari. Și zise domnului: Împăratul te-au mazilit!". Scena câștigă în intensitate mai ales dacă îi cunoaștem antecedentele. Mazilirea domnului și arestarea însoțitorilor lui fuseseră puse la cale de Șerban Cantacuzino, care, presimțind că totul e hotărât, rămâne în urmă, prefăcându-se bolnav. Grăitoare pentru moravurile epocii și pentru un anume simț al înscenării maligne este și scena călugăririi cu forța a lui Stroie Leurdeanu, principalul implicat în moartea postelnicului Cantacuzino. În sfârșit, sunt de menționat, în legătură cu calitățile de narator ale lui **R. P.**, predilecția sa pentru scenele de suferință colectivă, fie că e vorba de uciderea boierilor de către Mihnea vodă, fie de înăbușirea răscoalei dorobanților și seimenilor, ori de invazia cătanelor austriece în București, pe care o reproducem: „Dar ce jale mare și ce țipete și ce vaiete era în târg de groaza catanelor ce îmbla cu săbiile scoasă și cu puștile slobozindu-le, cine le ieșiia înainte, tăia, omorâia; atâta groază era, cât limbă de om nu poate povesti. Că dooă groaze avea oamenii, de o parte de catane, de moarte și de jafuri, de altă parte auziia că vor să vie tătarii să-i robească, și să mira ce vor să facă, încotro vor să să ducă ca să scape de această nevoie mare și groaznică, ce le venisă făr'de veste. Ci-și lua oamenii muierile și copiii de mână, pă alții în brață și-și lăsa ce avea în casă și fugiia nemâncați, pe frig, văietându-se ei și țipând copiii, și neavând alt ce face, blestema pe cei ce au adus catanele". Imaginea lumii feudale românești ar rămâne însă mai puțin cunoscută dacă nu am arăta că **R. P.** nu uită să prezinte și cealaltă față a acesteia, adică partea mai puțin urâtă, constând din petrecerile, plimbările pe la conace și mănăstiri, nunțile celor din pătura privilegiată. La nunta fiicei lui Nicolae Mavrocordat o atenție aparte se acordă dansului, iar la cea a feciorului lui Radu vodă, munteanul, cu fata Ducăi vodă din Moldova atracția deosebită o constituie un „pehlivan hindiu harap", în prezența căruia „este încântătoare ritmica aceea mahalagesc pitorească cu care se înșiră acrobațiile" (G. Călinescu).

EDIȚII: Constantin Căpitanul, *Istoriile domnilor Țării Românești scrise de ...* Publicate de A. T. Laurian și Nicolae Bălcescu, în „Magazin istoric pentru Dacia", vol. I, 1845, p. 83-114, 147-186, 211-250, 279-326, 343-379 și vol. II, 1846, p. 3-35; Radu Popescu, *Cronica Țării Românești*. Publicată de A. T. Laurian și Nicolae Bălcescu, în „Magazin istoric pentru Dacia", vol. IV, 1847; Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești de ...* Introducere și ediție critică întocmite de Const. Grecescu, prefață de Dan Simonescu, București, 1963.
REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); M. Anghelescu, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1, 1976; D. H. Mazilu, *Cronicari munteni*, 1978; D. Velciu, *Cronicarul Radu Popescu*, 1987, A. Pippidi, în *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol"*, XXV, 1, 1988.

O. Ș.

IȚIC ȘTRUL, DEZERTOR... — Nuvelă de Liviu Rebreanu, apărută în „Sburătorul", an. I (1920), nr. 45 (21 februarie) și nr. 46 (27 martie); a fost inclusă apoi în numeroase volume, începând cu *Catastrofa (Trei nuvele)*, Editura „Viața românească", 1921. După însemnările din ms. 4055, f. 157-194, prima variantă a fost începută la Iași, în 21 septembrie 1919, și terminată la 16 octombrie în același an. Transcrierea este datată 18 februarie 1920 (vezi *Caiete*, p. 326). Din aceeași sursă, aflăm de existența în șantierul de creație al scriitorului a două notații, care trimit spre nucleul conflictual al nuvelei: „*Jidanul*. Ioanovici nu mai e nici ovrei și nici român" și, mai ales, „*Streangul*. Iți e trimis să fie spânzurat ca să nu dezerteze". N. Gheran, îngrijitorul ediției, analizează tot în *Caiete* o piesă de teatru nejucată, scrisă la București între 17 septembrie 1914 și 29 martie 1915, afirmând că „*Jidanul* constituie o primă încercare de a pune în lumină una din problemele care l-au frământat constant pe Liviu Rebreanu de-a lungul întregii sale evoluții, resorturile ascunse ale antisemitismului". Alături de *Hora morții* (1916) și *Catastrofa* (1919), *Iți Știul, dezertor...* intră în componența tripticului nuvelistic rebrenian generat de primul război mondial, adăugându-i-se *Calvarul* (1919), mai degrabă povestire, și romanul *Pădurea Spânzuraților* (1922).

Nuvela debutează abrupt, introducându-ne direct în acțiune: drumul a doi ostași spre

Scanned with OKEN Scanner

poziţiile duşmane, într-o aparent comună şi solidară misiune de recunoaştere. Ştiind astăzi câtă importanţă acorda prozatorul primelor fraze ale unei opere, menite să imprime un anume ritm narativ întregului, reţinem aici: „Hai, Iţic! – Hai, don'căprar!". Cei doi termeni ai dialogului sunt consonanţi, existând între ei o distanţă minimă, cea dintre un superior şi un subordonat, între care, din modul de adresare, ghicim un dublu raport: de familiaritate, dar şi de consideraţie ierarhică. Peste câteva rânduri procedeul se repetă, apărând însă o primă însemnare, simptomatică şi neliniştitoare: „-Să ne hodinim oleacă, răsuflă căprarul, *fără să se uite* (s.n.) la Iţic. –Să ne hodinim, don'căprar! murmură soldatul". Foarte curând, cele două personaje încep să se diferenţieze şi nuvela creşte, dobândind un spor de tensiune, prin acumularea răbdătoare de gesturi, de atitudini tot mai divergente. Iţic îşi şterge sudoarea, căprarul este gata să facă acelaşi lucru, „dar la jumătatea drumului se răzgândi"; Iţic îşi împinge capela pe spate, „strengăreşte" – epitet zguduitor, care dobândeşte la reluarea lecturii o încărcătură tragică. Celălalt „îşi îndeasă doar şapca mai pe ochi"- şi nu întâmplător. Orice tentativă a lui Iţic de a încropi un schimb de vorbe care să spargă tăcerea tot mai de neînţeles a căprarului eşuează. De acum, întreaga structură a nuvelei va pivota spre descoperirea adevărului cu privire la ceea ce soldatul credea iniţial a fi misiunea *lor*. Încă de la început, Ghioagă ştie totul: lui i s-a ordonat, de către noul comandant căruia îi displace violent soldatul pirpiriu, pistruiat şi cu părul roşu, evreu mai ales, să-l împuşte undeva, în drum spre liniile duşmane, pentru a fi declarat a doua zi dezertor. Căprarul se zbuciumă, pendulează chinuitor între ascultarea unui ordin şi solidaritatea cu un om, cu un camarad, cu un prieten cunoscut încă de acasă, din anii de pace; drumul fără sens şi prelungit vizibil, traseul labirintic în căutarea unei soluţii salvatoare pentru amândoi coincid cu oscilaţiile căprarului. Aflaţi în faţa poziţiilor duşmane şi foarte aproape de ele, uşurat ca de o povară cumplită, îi oferă lui Iţic şansa supravieţuirii, sfătuindu-l să dezerteze şi să nu revină nicicând printre români. Sinuciderea soldatului după ce rămâne singur este singura lui formă de protest împotriva fatalităţii tragice, care pare a-i hotărî destinul. Nuvela concentrează în titlu, dar şi în punctele de suspensie care s-au păstrat în unele ediţii, atitudinea polemică şi protestatară a autorului, bine mascată, dar nu şi absentă în text. Vocea auctorială rămâne, în general, neutră de-a lungul tramei, putându-se vorbi, aici ca şi în alte scrieri, de predominanţa obiectivităţii la **R.** Alături de observaţia profund realistă a ansamblului, dar şi a detaliilor, se face simţit însă un anume lirism, care constă în „capacitatea de a contempla lumea la un nivel mai adânc, într-o perspectivă mai degrabă ontologică" (George Gană). Sensibilitatea romancierului la tragic nu îşi are punctul de plecare într-o atitudine aprioric însuşită, ci „tragicul se impune [...] ca un sentiment derivat din adevărurile evocate, din faptele relatate şi, mai ales, din soarta personajelor, din modul în care viaţa rezolvă, cu sau fără voia protagoniştilor, conflictele în care aceştia sunt angajaţi [...]. Războiul nu apare ca un simplu fundal al unei drame, care s-ar fi putut petrece, eventual, şi în alte cadre. El e factorul care declanşează sistemul dilematic aglomerând motivele sociale, naţionale şi psihologice şi impunând alternative corespunzătoare" (Aurel Martin). Nuvela aduce o concentrare strânsă în compoziţie. Timpul, spaţiul şi personajele, elemente definitorii pentru acţiune, îşi împletesc atributele, concurând la realizarea analizei psihologice, desăvârşit împlinită. Prezentul narativ cuprinde puţine ore, cât ţine drumul, fie el oricât de ocolit, între cele două poziţii, româneşti şi duşmane, dar insistenţa asupra detaliilor, de fizionomie, gestică, intonaţie, rostirea brusc întreruptă, fragmentară, tăcerile încărcate de tensiune, apoi precipitarea celor doi, parcă salvatoare, în cuvânt, precum şi adiţionarea elementelor descriptive şi întârzierea asupra lor modifică impresia temporală, dilatând-o enorm. Întoarcerile în trecut, pe plan interior, ale lui Iţic, dar şi ale căprarului, nu se fac întâmplător şi nu sunt regizate de o memorie capricioasă ori jucăuşă; stratificarea timpului în *acum* şi *atunci*, a spaţiului în *aici* şi *acolo*, acasă, se motivează stringent. Trecutul reprezintă, prin secvenţele reînviate, preistoria necesară înţelegerii prezentului. Mergând înapoi, se dau la iveală firele care au condus, necesar, spre acest prezent, nu spre un altul. Se explică, astfel, oscilaţia şi decizia finală a căprarului, dar şi prăbuşirea tuturor iluziilor lui Iţic cum că

Scanned with OKEN Scanner

ar fi asemeni celorlalți militanți, dacă nu mai brav, și că ar fi expiat, prin acte de vitejie, vina inițială a sa și, poate, a neamului său: frica. Spațiul între cele două extreme se direcționează, succesiv, în zig-zag, limitat brutal, pentru Iți, de coasta dușmană, „piezișă ca o râpă și atât de aproape că închidea zarea ca un zid". Vertical, caracterul premonitoriu al descrierii se organizează între zăpada „cearceaf alb nesfârșit" – motiv mortuar, și cerul „mohorât și nepăsător (care) se cobora foarte jos, parcă s-ar fi pus să strivească pământul". Sugestiile conduc spre un spațiu malefic, o capcană din care nu se poate scăpa. Amurgul care coboară, ceața cenușie ce se așterne peste albul zăpezii înghețate, întunericul crescând mereu și „îmbrăcând tot pământul într-o haină de doliu" spre a sfârși, o dată cu moartea lui Iți, într-o „beznă grea", augmentează anxietățile personajelor, dar și intensifică încordarea, prin tehnica anticipării sau a simetriei. Dacă cea dintâi creează dispozițiile sufletești pentru ceea ce va urma, a doua categorie le potențează. Referitor la perspectivele naratorului, începutul și sfârșitul nuvelei ni-l sugerează ca un privitor din afară, cunoscător doar parțial al faptelor, surprinzând cadrul – cu notațiile anticipative și consonante amintite – și cele două personaje, tot mai distincte. Apoi are loc o bruscă transgresare, prin instalarea analistului și naratorului în unul din personaje, față de care devine omniscient. De aici, frecvența monologului interior, la persoana I, sau apelul la stilul indirect liber și familiaritatea deplină a cititorului cu intimitatea cea mai adâncă a lui Iți. Analiza psihologică a eroului titular, pornind dinspre amănunte exterioare și cuprinzând apoi, în totalitate, seismele unei sensibilități, senine și nepăsătoare la început, apoi tot mai alarmate de semne enigmatice, descoperite în celălalt, își va avea temeiul în ceea ce, pândind, descoperă soldatul la călăuza sa. De aici, o exacerbare a văzului, dar și a auzului, și revelația adevărului cutremurător, atins pe cale deductivă, printr-o logică strictă. De remarcat gradația în dinamica interioară a lui Iți: el alunecă dinspre voioșie și inocență aproape copilărească, spre nedumerire, îndoială, neliniște, tulburare, teamă, spaimă și refuzul violent și răzvrătit, spre a găsi limanul în disperare și apoi, în liniștea de veci. Drama este în primul rând a sa, dar Ghioagă, fără a fi radiografiat, oferă cititorului, prin semne exterioare receptate cu întârziere, dar fără greș, de celălalt, întreg procesul zbuciumărilor sale. Pus în fața unei traduceri în germană a nuvelei, **R.** o respinsese, socotind-o corectă, dar lipsită de „duhul fără de care nuvela devine o simplă înșirare de vorbe goale. Dacă corectitudinea poate fi suficientă la transpunerea unui roman într-o limbă străină, fiindcă romanul are osatura unei construcții în mare, unde detaliile se pot trece cu vederea, unde se zugrăvește o lume închisă, dar întreagă, o nuvelă, adică un răstimp măsurat în viață specială, nu poate exista fără ritmul ei deosebit care-i dă culoarea, atmosfera, viața. Și mai cu seamă *Iți Știul dezertor*, care se întemeiază numai pe o respirație comună între două suflete într-un moment anume" (*Jurnal*, I, 322). Mărturisindu-și surpriza fața de maturizarea neașteptată a prozatorului dovedită prin romanul *Ion*, E. Lovinescu detașa cu fermitate din creația nuvelistică socotită „sterilă" și „inestetică" două nuvele de război, *Catastrofa* și *Iți Știul, dezertor*, „semnificative prin atitudine și viguroase prin desen și concepție". Cea din urmă, „strânsă", „sobră", este „de un realism ce deschide perspective în subconștient [...]. Marșul prin zăpadă al căprarului Ghioagă și al soldatului Iți Știul, cu gânduri și preocupări diferite, mila progresivă a românului, infiltrarea înceată a adevărului tragic în mintea ovreiului, fac din ei două fantome ce se măsoară și se cercetează într-o încordată luptă de sentimente... E, în adevăr, în această zugrăvire, fără insistența analizei de altfel, o adâncime a mobilelor sufletești ce trece peste conștient în inconștient". Decenii întregi nuvelistica lui **R.** a fost subordonată și umbrită în comentariile critice de romanul său. Astăzi este considerată notabilă nu numai în raport cu propria operă, dar și cu întreaga nuvelistică românească, iar *Iți Știul, dezertor* se dovedește o „capodoperă" a genului (N. Gheran). Nuvela nu-și poate găsi cu ușurință echivalent, putându-se învecina, eventual, doar cu începuturile prozei scurte ale lui Gib Mihăescu (*Cel din urmă cârd, Linia întâi, Soldatul Nistor*, publicate în 1919, și *Cei din urmă*, din 1921). Față de nuvelele lui Jakob Wassermann, Leonhard Frank, Joseph Roth, Erich Maria Remarque, apărute mai târziu și aruncându-și lumina asupra dezamăgirilor postbelice, nuvela în discuție nuanțează, prin coloratură etnică,

Scanned with OKEN Scanner

drama războiului, aducând un spor de tragism și o analiză psihologică de profunzime, totul în cadrul unei compoziții de un echilibru ireproșabil.

EDIȚII: *Catastrofa*. Trei nuvele. București, 1921; *Norocul*. București, 1921; *Trei nuvele*. București, 1924; *Cântecul iubirii*. Nuvele și schițe, București, 1928; *Ițic Ștrul, dezertor*. Ed. a III-a, București, 1932; *Nuvele*, Ed. XV. București, 1946; *Nuvele*. București, 1954; *Nuvele*. București, 1957; *Opere alese*, I, București, 1959; *Cântecul iubirii*. București, 1960; *Opere alese*, vol. I, Ed. bibliofilă. București, 1962; *Hora morții*. București, 1966; *Opere*, vol. III. Cu un studiu introductiv de Al. Piru, București, 1971; *Proștii*, București, 1971; *Nuvele*, cu o prefață de G. Gană, București, 1978; *Răfuiala și alte nuvele*, Cluj, 1983; *Golanii*. Cu o prefața de N. Gheran. București, 1984; *Golanii*, București, 1985; *Mărturisire*. Cu o prefață de I. B. Lefter, București, 1986; *Nuvele*, București, 1991; *Nuvele*. Galați, 1993.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, în „Sburătorul", II, 30, 4 dec. 1920 (*Critice* VII, 1926, și *Scrieri* I, 1969; Idem, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928, și *Scrieri* V, 1973). N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966; Ș. Cioculescu, *Itinerar critic*, I. 1973; D. P. Perpessicius, *Patru clasici*, 1974; N. Gheran, Liviu Rebreanu *Caiete*, 1974; A. Martin, *Metonimii*, 1974; Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, 1976; I. Negoițescu, *Analize și sinteze*, 1976; Smaranda Vultur, în *Rebreanu după un veac* (coordonator: M. Zaciu), 1985; N. Gheran, *Tânărul Rebreanu*, 1986.

S. T.

Scanned with OKEN Scanner

Î

ÎMPĂRAT ŞI PROLETAR — Poem de Mihai Eminescu; publicat pentru prima oară în „Convorbiri literare", VIII, 9, 1 decembrie 1974. Judecând după caracterele grafice şi după ortografie, Perpessicius situează prima variantă a poemului (din ms. 2259, intitulată *Proletarul*, titlu schimbat ulterior în *Ideile unui proletar*) în imediata apropiere a *Epigonilor*, datându-l aşadar 1870. Potrivit lui A. Guillermou, această primă variantă este „un simplu discurs politic şi social, lipsit încă de orice semnificaţie filosofică. /.../ o diatribă amară, ale cărei elemente aparţin fondului comun al doctrinelor revoluţionare: dreptul, virtutea, religia sunt minciuni inventate de cei bogaţi şi puternici pentru a-i supune mai uşor pe cei slabi". Referinţa la Comuna din Paris, în text („Versalia învinge... iară Comuna cade"), apare abia în a doua variantă, *Umbre pe pânza vremii* (ms. 2285). În această versiune (datând din perioada 1873-1874), cu strofe care aveau să fie eliminate din forma publicată în „Convorbiri literare", textul merge doar până la căderea Comunei, dar el „schiţează cotitura luată de poem spre o semnificaţie filosofică care depăşeşte cu mult valoarea unei simple diatribe sociale" (A. Guillermou). Tot acum, fragmente răzleţe ale compoziţiei însoţesc manuscrisele variantelor la *Înger şi demon*, mărturisind înrudirea de viziune în privinţa figurii revoltatului (proletarul, respectiv demonul). Versiuni ale finalului poemei se întâlnesc în ms. 2262, alături de schiţe pentru *Archaeus* (manuscrisul datează din perioada pregătirii doctoratului şi a traducerii lui Kant). În fapt, suita variantelor desfăşoară linia de evoluţie – specifică marilor poeme romantice eminesciene, de inspiraţie istorică – spre decontextualizare, filosofie generală şi dezbatere conceptuală (chiar dacă aceste concepte sunt exprimate alegoric sau metaforic), ceea ce face ca versiunea finală a poemului să fie mai importantă prin meditaţia ei generală asupra sensului istoriei şi destinului fiinţei, decât prin ancorarea strictă într-un context istoric tragic, cel al Comunei din Paris. Ideologia poemului este destul de eteroclită, dar grăitoare pentru spiritul epocii, ca şi pentru lecturile tânărului Eminescu, la Berlin. Aşa cum demonstra T. Vianu, analizând sursele scrierii, „este aici un mod de a raţiona caracteristic pentru toată ideologia revoluţionară, care se complace în a demasca, în categoriile culturii, tendinţele şi interesele clasei stăpânitoare. Manifestul Partidului Comunist al lui Marx şi Engels afirmă şi el o astfel de propoziţie. /.../ critica frumuseţii /.../ nu aminteşte oare părerea unui Proudhon că în afară de evul mediu, în care a fost interpretată de spiritualităţi creştine, arta a lucrat totdeauna ca un agent de imoralitate? /*Du principe de l'art et de sa destination sociale*/". V. Hugo, cu ale sale *Contemplations*, respectiv cu *Les châtiments*, ca şi A. de Musset (*Confessions*) sunt, apoi, termenii livreşti de referinţă pentru scenele revoltei şi ale incendierii Parisului. Considerat de exegeţi drept cel mai pesimist poem al lui Eminescu (G. Ibrăileanu, D. Caracostea), *Împărat şi proletar* este o operă în care îşi atinge punctul culminant influenţa schopenhaueriană asupra ideologiei autorului. „Fără să fie declarată, sursa se presupune. «Formele se schimbă, dar răul a rămas», ca referinţă precisă la succesiunea istorică a orânduirilor inechitabile, descoperă consecinţele sociale, aceleaşi, ale unor astfel de orânduiri. Dar aceasta nu e concluzia ultimă a poetului. Spre deosebire de filosoful german, el caută soluţii de ameliorare a vieţii omului în istorie, chiar dacă viziunea este utopică" (E. Sorohan).

Poemul se compune din patru părţi, reprezentând tot atâtea tablouri, succesive cronologic, şi aflate în raport antitetic, două câte două: primul şi al treilea , centrate asupra figurii proletarului (avatar al tipului demonului eminescian), configurează orizontul tematic şi simbolic al revoltei, al doilea şi al patrulea, având în centru figura Cezarului (avatar al tipului tragic al geniului, care e singurul – în viziunea poetului – ce gândeşte soarta lumii, fără totodată a o putea schimba), configurează tema meditaţiei filosofice, potenţate de dezvoltarea motivului literar al vieţii ca vis („Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi" este versul final al meditaţiei Cezarului, dar şi al întregului poem). Figura de construcţie a poemului este antiteza, fapt speci-

Scanned with OKEN Scanner

fic marilor antume ale perioadei de maturitate, după cum specifică acestei epoci este şi vizibila voinţă de simetrie la toate nivelurile realizării sensului. Retoricii proletarului, amplă, violentă, cu efecte oratorice grăitoare pentru arta eminesciană a elocinţei, i se opune monologul interior al Cezarului, text mult mai puţin ornat sub raport stilistic, textul unei coborâri în sine – şi în esenţa fiinţei -, text al unei viziuni halucinate, de sorginte shakespeareană (stafia regelui Lear, trecând peste ape). Ca simbolistică arhetipală, tablourile revoltei proletare aparţin focului („Parisul arde-n valuri...", „Pe stradele-crucişe de flacări orbitoare...", „Prin aerul cel roşu..." etc.), element al distrugerii şi al purificării. Mişcarea mulţimilor, căderea oraşului în ruină (în preformal), ca şi focalizarea asupra figurii feminine (copila proletară decăzută, metaforă a exploatării de clasă din discursul proletarului, imaginea „Venerei antice" ca simbol al decadenţei artei, femeile revoluţionare pe baricadele Parisului), toate acestea aşează tablourile întâi şi al treilea sub semnul principiului feminin. În replică, tablourile meditaţiei Cezarului ipostaziază o fiinţă solitară („el este-n nălţimea solitară/ Lipsită de iubire"), contemplativă, masculină, a cărei gândire poate pătrunde sensul derizoriu al universului; paloarea („Cezarul trece palid"), surâsul („Zâmbirea lui deşteaptă, adâncă şi tăcută", „zâmbetu-vă rece, de milă părăsit"), veghea tenebroasă pe malul mării – toate conotează thanaticul. Marea, elementul primordial asociat Cezarului (şi opus focului), este – ca şi marea îngheţată din postuma *Odin şi poetul* – un orizont al eternităţii, iar eternitatea înseamnă, în viziunea eminesciană, nefiinţă. Marea este un simbol mai complex, în poem, decât focul, trădând parcă (într-un fragil subtext) o opţiune a autorului însuşi pentru această a doua viziune. Este, de altminteri, prima imagine amplă a mării în creaţia lui E., ca „simbol al nesfârşitului frământărilor, şi ale vieţii şi ale istoriei. Mişcarea versului e accentuată prin mişcarea îndoitului enjambament din evocarea mării: «plăcile ei sure/ se mişc una pe alta ca pături de cristal./ Prin lume prăvălite...». Deasupra apelor, luna în mişcare, umple câmpiile azure «cu ochiul ei mândru, triumfal»" (D. Caracostea). I. Em. Petrescu interpreta antiteza aceasta fundamentală ca pe o opoziţie între două tipuri de gândire: gândirea mitică (exprimată în discursul proletarului, „creator al unui nou mit – mitul paradisiac al umanităţii viitoare, care echivalează cu reinstaurarea vârstei de aur, cu reîntoarcerea la vârstele aurorale") şi gândirea critică, lucidă, expresie a conştiinţei tragice („Gândirea «trează» a Cezarului traduce zbaterea istoriei într-un sentiment al zădărniciei universale"). Rezultatul confruntării antitezelor este o viziune ironică asupra fiinţei umane, pentru că „Grandoarea absolută a spiritului şi nimicnicia himerică a fiinţei se întâlnesc în condiţia umană, a cărei expresie supremă – şi suprem ironică – este cea a genialităţii" (I. Em. Petrescu). Imaginea divinului („Bătrânul Demiurgos se opinteşte-n van...") adaugă o dimensiune superioară unei amare, romantice – dar şi tipic eminesciene – ironii asupra limitelor creaţiei şi Creatorului său. Ideologia aceasta străbate şi alte creaţii majore ale lui Eminescu, precum *Scrisoarea I*, *Archaeus*, *Epigonii*, *Avatarii faraonului Tlà*. *Împărat şi proletar*, una dintre cele mai importante antume ale poetului, poate fi considerată o creaţie exemplară pentru o serie de aspecte ale întregii opere: filonul său ideologic, ancorarea în orizontul romantismului, evoluţia internă a variantelor spre decontextualizare, opţiunea pentru simetrie, binaritate şi antiteză, orientarea simbolică a retoricii, a limbajului înalt, configurarea liniilor de forţă ale arhetipurilor, temele nodale ale creaţiei de maturitate (precum gândirea tragică, imaginea divinului, irealitatea lumii, condiţia secundă a produsului artistic etc.).

EDIŢII: *Poesii*, Bucureşti, 1884; *Poezii filosofice*, cu o introducere de L. Blaga, Bucureşti, f. a.; *Opere*, ed. îngrijită de I. Creţu, vol. I, Bucureşti, 1938; *Opere*, ed. îngrijită de Perpessicius, vol. I, Bucureşti, 1939; *Opere alese*, ed. îngrijită de Perpessicius, vol. I, Bucureşti, 1964; *Poezii*, antologie şi prefaţă de E. Simion, Bucureşti, 1991; *Poezii*, vol. îngrijit şi prefaţat de G. Gană, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: L. Gâldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, 1964; I. Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, 1972; G. Ibrăileanu, *Eminescu – Note asupra versului*, în *Eminescu*, 1974; T. Vianu, *Atitudini şi motive romantice în poeziile de tinereţe*, în *Eminescu*, 1974; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1976; M. Dragomirescu, *Eminescu*, 1976; A. Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, 1977; I. Em. Petrescu, *Eminescu – Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978; D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, 1980; E. Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu*, Bucureşti, 1982; D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, în *Studii literare*, V, Cluj-Napoca, 1988; R. Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, 1990.

I. B

Scanned with OKEN Scanner

ÎMPĂRĂȚIA DE SEARĂ — Volum de versuri de Mihai Crama. *Împărăția de seară* (Ed. Cartea Românească, București, 1979, cu o prefață de Ion Caraion) este titlul volumului în care Mihai Crama (pseudonimul lui Eugen Enăchescu Pasad) și-a făcut bilanțul activității sale poetice de până atunci, reunind între aceleași coperte de carte versurile din volumul de debut (*Decor penitent*, 1947), un ciclu de inedite datând din perioada cât a fost absent din actualitatea editorială (*Decor penitent* II), precum și plachetele prin care, după o tăcere de două decenii, și-a făcut reintrarea în viața literară: *Dincolo de cuvinte* (1967), *Determinări* (1970), *Codice* (1974), *Ianuarii* (1974). Aveau să mai urmeze, după *Împărăția de seară*, versurile din *Trecerea* (1981), *Dogma* (1984), *Intrarea în legendă* (1990), *Copil la Curțile Române* (1995) și romanul autobiografic *Singurătatea din urmă* (1986). Pentru vol. *Împărăția de seară*, **M. C.** a fost distins cu Premiul „Mihai Eminescu" al Academiei Române.

Un „efect de masă critică" pare a se fi produs cu versurile lui **M. C.**, odată comasate toate la un loc, în cuprinsul unei singure cărți, „efect de masă critică" prin care s-a amorsat și flama „succesului de critică": „un mare poet", „una din marile revelații ale literaturii noastre contemporane" (M. N. Rusu); „cartea unui poet important, mai mult, a unui mare poet contemporan" (M. Iorgulescu). Ocolit de succesul imediat nu fusese poetul nici în tinerețe, dar – deși din plin și prompt recompensat atunci premial („operă premiată de Comitetul pentru premierea autorilor tineri") – volumul său de debut, *Decor penitent*, dedicat „Domnului Vladimir Streinu – omagiul colaboratorului de la Kalende" și apărut în 1947 la Fundația Regală pentru Literatură și Artă, a fost urmat apoi de o tăcere de exact două decenii: tăcere care, indiferent de cauze, prin efectele-i repercutate în planul expresiei, s-a dovedit a fi fost, dincolo de toate, benefică. Ciclul de inedite *Decor penitent* II, datând, după toate semnele, din acei ani, venea, târziu (1979), să reconstituie „verigile lipsă" ale unei metamorfoze consumate fără martori, nu și fără un ascuns dramatism. Partea de rezistență a poeziei lui **M. C.** – și, în consecință, adevărata sa prețuire – aveau să înceapă abia cu placheta *Dincolo de cuvinte* (1967), continuând apoi cu cele ce i-au urmat, până la bilanțul din volumele *Împărăția de seară* (1979) și *Intrarea în legendă* (1990, o altă ediție retrospectivă, incluzând și un ciclu inedit omonim). Impresia de severă elaborare și autoexigență în alcătuirea sumarului, dar mai ales în economia textelor ca atare, impresie reînnoită cu fiecare plachetă în parte, iese confirmată și prin comasarea lor la un loc, între copertele unei singure cărți. Un nou timbru liric – contrastant față de relativa diluție verbală și imagistică a începutului, față de despletirile discursivității și teribilismele cu aer – astăzi – de epocă, față de poza și retorica ironiei ori a dezabuzării – s-a decantat în cele două decenii de tăcută gestație. Un alt poet – taciturn, îngândurat, matur – a luat locul tânărului locvace și gesticulant de altădată. Densitatea, percutanța, greutatea pe care le câștigă cuvântul în vecinătate și în condominiu cu tăcerea – furnizează expresiei resurse pe măsura gravelor conținuturi care-l acaparează acum exclusiv pe poet: sentimentul obsesiv al timpului ce însoțește inexorabil, în avatarurile-i existențiale, ființa umană problematizată; „rezistența fibrei" acestei ființe în confruntarea inegală cu fatalitatea istorică ori biologică; disoluția și extincția insului; filația – cea istorică, dar mai ales cea biologică, marcată de momente-limită ce fuzionează ambiguu: nașterea și moartea. Fiecare nouă plachetă de versuri, parcă mereu mai obstinat față de cele anterioare, vine să dea expresie propensiunii prin care instinctul morții aspiră spre regresiune la o presupus paradisiacă stare prenatală: variațiuni pe tema unor „metafore obsedante" precum *Oul* (XXV variante), *Roata* (XV variante) ori *Somnul* (VI variante) constituie câteva, doar, dintre multele exemple ce s-ar putea invoca în acest sens. Nu problematica însă, în cazul lui **M. C.**, necesită prioritar comentarii, ci resursele de expresie prin care poetul o comunică, prin care *se* comunică și, implicit, se individualizează ca poet. Concizia lapidară, cu scurt-circuitări și discontinuități abrupte, lăsate parcă sfidător în suspensie oraculară, sibilinică, este ceea ce, pe spațiul rămas alb al paginii, izbește mai întâi la lectura poeziei lui **M. C.**, putând chiar îndepărta definitiv pe cititorul mai lesne descurajabil. Laconismul textului creează însă posibilitatea cuprinderii vizuale globale, „dintr-o privire",

Scanned with OKEN Scanner

deschizând drumul unei percepții instantanee, simultane deci iar nu succesive, care ne va revela acest text ca rezultat al unei consumate implozii verbale: asemeni acelor fantasmatice stele „pitice albe", ce condensează într-un volum infim materie de o greutate imensă, cuvintele dobândesc și ele o surdă forță gravitațională, magmatică, ce „suge" după sine percepția în abisurile tăcerii limitrofe, insondabile: „Deasupra mea o magmă de cuvinte – / Mă zbat ca-n somn...// Cine-a țipat? // Deasupra mea o magmă de cuvinte" (*Prag*). Această implozie verbală, operată prin reducție la fulguranția unei singure imagini, eclatante, reușește impecabil mai ales atunci când mimează pe resursele de vie acuitate și inefabilă sugestie, pe forța de iradiație infinită a epifaniei, decupată în albul paginii: „Și dacă totuși, cine știe, totuși – / sau nici atât? / cât un cuvânt, o piatră, o-ntrebare – // Smochinii-nfiorați în vechea vale.../ Sau nici atât" (*Dar*...). „Acei smochini înnebuniți, acele seri pierdute-n aer, / Și-acele dulci fecioare, vaier – / și-acei smochini înnebuniți..." (*Elegie*). „Unde sunteți plopi visați în noapte, / voi clăi și voci și fete virginale?... // Pământu' – cade-n vechile-i urale – / voi clăi și voci și fete virginale!..." (*Unde*). „Un plop / la geamul meu visând – / un singur plop / și el în vânt, / la geamul veacului visând" (*Plopul*). „Aceste zăpezi, / mai ales aceste zăpezi, / ca niște femei în alb, înjunghiate, / târându-se, țipând după-ajutor" (*Iarnă*). Este, desigur, o pură coincidență, dar nu mai puțin frapantă, că una dintre cele mai memorabile poezii ale lui **M. C.** e construită pe epifania aceluiași lucru, intenționat ales a fi cât mai „umil", mai „vulgar", mai „prozaic" – un coș, un cât se poate de banal coș de măcelărie sau de bucătărie – prin care, în *Portret al artistului la tinerețe*, James Joyce își agrementa celebra demonstrație doctrinară a epifaniei (în accepțiunea, evident, estetică, iar nu religioasă, pe care o conferă el termenului și care vizează însăși esența artei). Fără a cita acum din Joyce (v. ed. rom., 1969, pp. 327-330), iată însă, citat integral (ca și în rândurile precedente) acest scurt poem intitulat *Cartofii*: „Ce duios se curățau cartofii / pentru soldații bolnavi... / Numai plutonierul cu-administrația nu-nțelegea nimic / din poezia toamnei care mișca un salcâm la fereastră, / dincolo de morga spitalului, / în timp ce fețele recruților / erau gânditor aplecate / luminate de soarele puternic / din coșurile cu cartofi". Atunci când pe lucruri cade o lumină sau *din* lucruri emană o lumină, ezitantă și evanescentă, care le face să pară că „stau gata să spună ceva", că ar avea de spus ceva iminent dar dureros de inexprimabil, că ar fi gata să-și divulge singure misterul dacă nu le-ar opri ceva în ultimul moment, pe pragul de-a prinde glas „aproape omenesc", un glas ori un grai omenesc pe care însă, iremediabil, ele nu-l vor putea niciodată articula, – poetul nu face altceva decât să le împrumute, să le „sufle" sau să le insufle cuvintele care, chinuitor, le lipsesc. Dacă le știe, el, afla, dacă le știe așterne pe hârtie înainte de-a fi apucat să se volatilizeze... Chin și lipsă din care izvorăște inefabil acea dureroasă dar cathartică „sensație de pierdere" care este dintotdeauna cel mai sigur semnalment al emoției estetice a frumosului și mărturia sa care niciodată nu înșeală. „Oh! lucrurile cum vorbesc!" – exclama, în fața aceluiași prag, Macedonski. Reducția epifanică este și numitorul comun care a sugerat pertinenta intuiție critică a apropierii poeziei lui **M. C.** de *haiku*-ul japonez. Nu doar dimensiunile textului ci, mai ales, calitatea actului poetic intră aici în discuție. Un *haiku* este, de regulă, expresia unei epifanii: același palpit, discret dar persistent, al concretului, acut și intens perceput, prins în câteva cuvinte nude, „dezbrăcate" de orice sens figurat; aceeași „deschidere", aceeași indeterminare sau refuz al explicitărilor, care lasă lucrurile „să vorbească de la sine", să se reveleze singure, dislocând, dar fără a le verbaliza, sensurile comprimate latent în miezul tăcerii, în masa tăcerii indeterminate și impenetrabile care le înnăbușă ocrotindu-le, care *le* hrănește și *se* hrănește din ele. Desigur, nu toate textele lui **M. C.** ating acest prag ultim al expresiei. Uneori „ideea poetică" poate rezulta dintr-o reducție de tip speculativ, cerebral: „Dimineața învierii lui Lazăr – / penibilă demonstrație împotriva morții – / ce rău îmi pare că n-ai putut / decât atât. // Și omisiunea aceea teribilă / de-a ni se spune / ce-ai făcut când a murit Lazăr a doua oară, / definitiv?" (*Elegie*). „Dacă vrei, / o clipă măcar!... // Tu, care-ai vindecat leproșii din Galileea" (*Rugă*). „Nevinovat, / adus – / și judecata voastră. / Și sulița care-mi păzește timpul" (*Posteritate*). „De-aș ști ceasul – / unicul, / bătând în văpaia / nevăzutei nopți!..."

Scanned with OKEN Scanner

(*Timp*). „Chiar dacă totul nu-i decât eroare, / oricum ar fi, pământul e promis./ Și nu e drept: cu unghiile, cu dinții! / rămâneți ape, frunze călătoare...” (*Iubire*). Raționamentul retezat se prelungește difuz într-un registru metaforic incipient în care cuvintele („văpaia nevăzutei nopți”, „ape, frunze călătoare”) pot rezona. În alte texte, reducția metaforică se va înstăpâni ca unic nucleu al structurării poetice: „Dormeau părinții-n camera de-alături; / drepți erau: se-nfășurau în idealuri / pentru noi ca în sicrie dulci, / ușor plutind în josu-acelui râu / tot pentru noi, iar noi râdeam pe maluri / de-acele vechi sicrie ce pluteau pe râu (*Părinții*). „Cineva ne amână, / țintuindu-ne locului / lângă aceeași fântână. // Poate un soare, poate blestemul, / și-o să sfârșim însetați – / și ciutura-i veche, și scârțâie lemnul...” (*Elegie*). „Atât suntem pe cât rămânem – / în slava blondelor mioare, / pe vârfuri reci de țintirim / sub dulce scutec ce nu moare” (*Elegie*). „Stelele vor cădea în drum, / caii vor scânteia din copite – / călărețul aplecat puțin înainte / peste cuvinte, peste morminte. / Puțin înainte” (*Baladă*). Și, pentru a închide cercul, să mai citățm, din *Dincolo de cuvinte*, acest poem în care metafora și epifania stau în cumpănă: cuvintele se pot repercuta și într-un plan al sensurilor figurate, dar pot fi luate și cu sensul lor propriu, nud, închizând în ele palpitul încă viu al lucrurilor, pe care acuitatea senzorială și spirituală a „ privirii” ni-l conservă: „Nemuritoare este unda / ce-mi poartă chipul. Mă uit: / sortit pieirii mă aflu. // Nemuritoare sunt zalele / și copitele / care-o frământă-n adânc” (*Pe pod*). Sau această *Elegie*, dintre cele douăzeci și trei, identic intitulate, câte se pot număra în *Împărăția de seară*: „Era în vară: ne priveam ușori / în legănarea palizilor sori... // Apoi o turmă de ninsori / cum n-a mai fost de la-nceputul lumii”.

EDIȚII: *Decor penitent*, București, 1946; *Dincolo de cuvinte*, București, 1967; *Determinări*, București, 1970; *Codice*, București, 1974; *Împărăția de seară*, cu o prefață de I. Caraion, lector Mircea Ciobanu, București, 1979; *Trecerea*, București, 1981; *Dogma*, București, 1984; *Intrarea în legendă*, studiu introductiv de M. N. Rusu, lector Nelu Oancea, București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, 1968; I. Caraion, *Duelul cu crinii*, 1972; V. Felea, *Secțiuni*, 1974; Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, I, 1975; L. Raicu, *Critica – formă de viață*, 1976; L. Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*, 1978; E. Manu, *Eseu despre generația războiului*, 1978; M. N. Rusu, în „Amfiteatru”, nr.1, 1980; M. Iorgulescu, în „România literară”, nr. 6, 1980; M. Iorgulescu, *Critică și angajare*, 1981; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; M. Iorgulescu, *Prezent*, 1985; G. Dimisianu, *Subiecte*, 1987; M. N. Rusu, Prefața la vol. Mihai Crama, *Intrarea în legendă*, 1990; Gh. Grigurcu, în „România literară”, nr. 8, 1996.

C. R.

ÎN ABSENȚA STĂPÂNILOR — Roman de Nicolae Breban. Apărut la Editura pentru Literatură, în 1966, este cel de-al doilea roman al autorului, după debutul său cu *Francisca* (1965). Cartea este structurată, de fapt, pe un triptic narativ: *Bătrâni*, *Femei*, *Copii (Oglinzile carnivore)*, refăcând o paradigmă a vârstelor din care, așa cum titlul o relevă, lipsesc adevărații stăpâni: bărbații. Romanul va cunoaște versiuni în limbile franceză și suedeză, fiind reeditat, în 1996, la Editurile Allfa și Paideia.

Aparent o înlănțuire de trei nuvele cu subiect autonom, *În absența stăpânilor* se integrează speciei romanești prin prezența infratextuală sau chiar explicită uneori a unui nucleu tematic coagulant, destinat să cristalizeze în jurul său impulsurile epice, dar mai ales pe acelea descriptive și analitice ale autorului: tensiunea (de sorginte nietzscheană) înspre o categorie ontologic superioară, aceea a *stăpânilor, bărbaților, zeilor* sau *amfitrionilor*. O asemenea tensiune este prezentă și la protagoniștii din *Bunavestire*, *Don. Juan*, *Drumul la zid*, *Amfitrion* sau din cel mai recent roman al lui **N. B.**, *Ziua și noaptea*. De o mare acurateță stilistică, traducând contorsiunile analitice tipic brebaniene prin ceea ce autorul însuși numește fraza-melc, discursul narativ are de astă dată o pronunțată tentă liric-eseistică, regăsibilă, de altfel, mai târziu, în „poemul epic“ *Drumul la zid*. Dacă însă acea „mișcare nemișcată“ a lui Castor Ionescu, un fel de deambulație spirituală pe spirala transcendentală a cunoașterii, trasa, în *Drumul la zid*, drumul însuși al materiei epice ca dinamică împietrită după tiparul michelangelesc („fugi, revenind mereu, tu însuți nesigur și fascinat, fugi rămânând, cu un fel de mișcare de tors împietrită, ca sclavul lui Michel Angelo”), *În absența stăpânilor* se structurează, în schimb, secvențial, static, prin

Scanned with OKEN Scanner

juxtapunerea unor tablouri de tip *oglindă*. Titlurile capitolelor (*Bătrâni*, *Femei*, *Copii*) pot şi ele sugera, prin formula impersonală, generică, a pluralului nearticulat, nişte suav-îngălbenite fotografii de epocă, în care grupurile sau, mai exact, tranşele umane corespunzătoare respectivelor condiţii biologice – părăsite de transcendenţă, de stăpân, de adevăratul Amfitrion – sunt surprinse parcă în afara oricărei deveniri. Adică, într-o postură artificială, încremenită, ca nişte eterne figuri de ceară, ridicole şi demne totodată. *În absenţa stăpânilor* are, aşa cum preciza N. Manolescu, virtuţile unui roman-eseu, care ar dezvălui afinităţile lui **N. B.** cu Hortensia Papadat-Bengescu şi Gib I. Mihăescu, aceeaşi apetenţă înspre biologic, ca infrastructură, înspre stările larvare elementare, percepute cu o vitalitate narativă inconfundabilă. Astfel, în capitolul *Bătrâni*, în care regăsim o veritabilă *casă cu molii*, fatalitatea transcendentă, a stăpânilor, este înlocuită, ca într-un microroman naturalist, prin fatalitatea biologică. Supuse acesteia, personaje precum doamna Iamandi sau colonelul Pleşoianu se degradează până la stadiul de fiinţe mecanomorfe, exclusiv marionetizate, ca la Urmuz: „...mimau existenţa până într-atât, încât ea devenea reală, adică ei începeau să existe, şi asta îi bucura infinit, îi îmbăta, cu asta se îmbătau ei de fapt, nu cu cărnurile greoaie pe care le înfulecau pe ascuns sau cu băuturile aţâţătoare în care cădeau mereu cu gura, asemănători acelor papagali de hârtie din vitrinele ceasornicarilor". Absenţa stăpânilor, adică a unor divinităţi fie ele şi arbitrare, reprezenta deci pentru bătrânii cvasiurmuzieni o fatalitate acceptată, iar compromisul acestei acceptări provoca degradarea lor inevitabilă, chiar grotesca dezumanizare. Teama de degradare este exorcizată în schimb de E. B., protagonista capitolului median (*Femei*), printr-o sinucidere mai întâi psihică şi abia apoi reală. E. B. invocase la un moment dat afirmaţia ciudată a unui profesor al său: „Pasul nu e decât o cădere, iar mersul – o cădere repetată". De vreme ce, într-una din ecuaţiile cazuisticii brebaniene, degradare = gratuitate = imoralitate, E. B. rămâne înainte de orice o fiinţă profund morală. Constanta morală determină şi în cazul său constanta afectivă (vezi motto-ul din Nietzsche: „Hat man Charakter, so hat man auch sein typisches Erlebnis, das immer wieder kommt"), altfel spus infailibilul caracter îi asigură o identitate cu sine şi cu propriile reacţii. Caracterul aproape inuman al lui E. B., devenit *destin*, este, însă, o bovarică ficţionalizare de sine şi o dorinţă de a acţiona în sensul măştii autoimpuse, care sfârşeşte prin a o devora. Cuvintele lui Jules de Gaultier, care a teoretizat bovarismul, i s-ar putea aplica nu numai eroinei lui Flaubert, ci şi lui E. B.: „În slujba fiinţei imaginare pe care şi-a substituit-o ei înseşi, foloseşte toată înflăcărarea care o stăpâneşte". Semnele bovarice exterioare ale unui fel de „palimpsest" flaubertian din microromanul *Femei* sunt uşor depistabile. Precum eroina-efigie a lui Flaubert, E. B. are un soţ (un „Charbovary" şi acesta, cu o prezenţă romanescă „aseptică", la fel ca personajul flaubertian, de profesie tot medic), doi iubiţi (pe primul, un iubit mai mult fictiv, R. V., ea îl părăseşte înainte de căsătoria cu Subu), şi sfârşeşte prin a se sinucide. Sinuciderea sa este, la fel ca pentru Emma, o ultimă modalitate de a refuza realitatea şi de a se încarcera definitiv în ficţiunea despre sine, în caracterul său rigid, imuabil. De aici frapantul imobilism epic al lui E. B., sau Francisca, sau Grobei, mai mult figuri hieratice sau efigii fictive decât personaje. Eroina din *În absenţa stăpânilor* îşi edifică propriul caracter scriindu-se pe sine, prescriindu-şi, mai bine spus, viaţa, anticipând-o în chip programatic în textul jurnalului pe care-l ţine la 18 ani. În virtutea deziderateloor fixate prin acest jurnal, R. V. – un iubit inventat, mai apoi identificat în realitate şi, în fine, părăsit, sacrificat din cauza inadecvării sale la imaginea preexistentă în jurnalul protagonistei – şi, mai târziu, Catargiu sunt supuşi, precum Rodolphe Boulanger de către Emma, la ceea ce Jules de Gaultier numea, în cazul eroilor flaubertieni, o somaţie a ficţiunii. O astfel de aproape patologică somaţie a ficţiunii este prezentă deopotrivă la Francisca din romanul omonim, la Paul din *Animale bolnave* şi la Grobei din *Bunavestire*. Nu o dată, personajele – hipnotizate şi contaminate de privirea metaficţională a autorului – îşi prescriu viaţa, astfel provocând, născând, graţie vocaţiei lor donquijoteşti, „realul". Jurnalul pe care-l ţine E. B., în intenţia de a-şi anticipa şi programa viaţa netrăită încă, este o oglindă textuală, proiectivă şi prospectivă, care tinde (şi, în chip tragic, şi reuşeşte) să instituie, conform tiparului donquijotesc, ficţionalul

Scanned with OKEN Scanner

drept *real*. Herbert, adolescentul plictisit şi uşor sadic din ultimul capitol al romanului – un fel de dandy *en herbe* – , provoacă şi el realitatea prin propriul imaginar bovaric, iar „minunea" impactului dintre proiecţia mentală şi existenţa cotidiană se va petrece, apoteotic, în final: „Privi acolo, deci, şi îşi dori (...) să închidă ochii, şi după o clipă să-i redeschidă şi să zărească, sub oblon, raza aceea subţire, fericită. Aşa făcu: închise ochii şi-i deschise imediat (...) şi raza era acolo, spre uimirea sa, era zi peste tot, şi patul de alături era gol". Capitolul *Copii* se subintitulează *Oglinzile carnivore*, Herbert având el însuşi una dintre acele priviri „care rup, smulg imagini din realitatea armonioasă a lumii". „Oglinda" privirii insistente, hipnotice a lui Herbert se află însă în pericol de a fi captată de celălalt Ochi, cel „homeric", demiurgic, infratextual. Iar Herbert – înţeles, generic, ca efigie a personajului brebanian – e nevoit să hipnotizeze realul şi să se hrănească din el în absenţa „stăpânului", autorului de dincolo de text. În această poetică postmodernă a romanului, transpusă metaforic, personajul „carnivor" ia locul unui „tată" sau zeu textual, asasinat, ritualic, în prealabil, după cum Herbert pare că-şi „ucide" la un moment dat prin privire tatăl biologic. Detectăm, astfel, în proza brebaniană, o presimţire a textualismului, unul, oricum, difuz şi profund ontologizat.

EDIŢII: *În absenţa stăpânilor*, Bucureşti, 1966; *Ebbi-en Kvinna med karactär*, trad. în limba suedeză de Barbro Andersson, Ed. René Coeckelberghs, 1975; *En l'absence des maîtres*, trad. în limba franceză de Virgil Tănase, Flammarion, Paris, 1983; *În absenţa stăpânilor*, ed. a II-a, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, în „Gazeta literară", nr. 7, 16 febr. 1967; idem, *Scriitori români de azi*, I, 1978; M. Martin, în „Amfiteatru", nr. 15, mart. 1967; idem, *Generaţie şi creaţie*, 1969; C. Cubleşan, în „Tribuna", nr. 15, 13 apr. 1967; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 15, 14 apr. 1967; I. Negoiţescu, în „Viaţa românească", nr. 5, mai 1967; idem, *Însemnări critice*, 1970; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 5, 1967; M. N. Rusu, în „Luceafărul", nr. 35, 2 sept. 1967; M. Ungheanu, în „Ramuri", nr. 3, mart. 1967; S. Damian, în „România literară", nr. 2, 17 oct. 1968; idem., *Intrarea în castel*, 1970; Marian Victor Buciu, *Breban. Eseu despre stratagemele supravieţuirii narative*, 1996; Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei*, 1997.

L. Pv.

ÎN CETATEA IDEALULUI — Roman de Dem. Theodorescu, apărut în 1920 la Editura Gutenberg din Bucureşti. Cartea s-a bucurat de un real succes de librărie, fiind alăturată de presa vremii lui *Ion* de Rebreanu, ceea ce a şi înlesnit apariţia celei de a două ediţii în 1923. I. Valerian îl include, drept urmare, în chip firesc (ţinând seama şi de *Sub flamura roşie* din 1926), printre interlocutorii convorbirilor din „Viaţa literară", iar apoi din *Cu scriitorii prin veac*. Ca şi în cazul multor altor autori remarcabili dintre cele două războaie, marginalizarea ulterioară i se datorează modului minimalizator în care înţelege să-i comenteze scrierile extrem de influentul G. Călinescu în *Istoria* sa.

Cunoscut ca incisiv şi temut jurnalist (virulenţei atacurilor sale datorându-şi probabil porecla de „şacalul"), **D. T.** a semnat trei romane nelipsite de răsunet la vremea lor, – *Robul* din 1936, apreciat drept „un roman politic" de către Şerban Cioculescu în cronica sa, beneficiind chiar de o traducere în Statele Unite. Rod al comuniunii dintre invenţia epică şi „baia în apele vii" ale actualităţii oferite de ziaristică, pe care prozatorul nu o consideră „o aşa de proastă şcoală a stilului cum se spune", întrucât „înveţi să te fereşti de obscuritate şi de forţat, defecte în care cad scriitorii cei mai artişti când compun departe de public" (cum arată într-un interviu acordat, în *Adevărul literar şi artistic* din 10 ianuarie 1937, lui Mihail Şerban), dimensiunea aceasta politică aparţine în bună măsură şi romanului său de debut *În cetatea idealului*. Cartea este dedicată ostentativ lui N. Filimon, „celui dintâi şi mai cu duh scriitor de năravuri ciocoieşti", cititorul fiind prevenit că va cunoaşte spiţa mai nouă a „ciocoilor idealişti" identificaţi în ambianţa protipendadei bucureştene din epoca neutralităţii. După o schiţă portretistică a unui asemenea descendent al lui Dinu Păturică, anume Anastase Pop–Leoveanu, „cel mai boier dintre foştii negustori de porci din Capitala Banilor", naratorul o aduce în prim plan pe fiica lui, Sofia, văduva lui Jean–Grigore Mihailidis, „fost ministru de interne, război şi finanţe, dar specialist în instrucţia publică"... Chemarea politică nu va întârzia să domine şi viaţa acestei femei neobişnuit de active, înzestrate cu o frumuseţe „poruncitoare" şi „târzielnică", dar „care totuşi

Scanned with OKEN Scanner

nu minte". Reputată patroană a tot felul de comitete de binefacere, d-na Mihailidis își asumă misiunea de coordonatoare a spiritelor intervenționiste, pro-antantiste, din Capitală. Ceaiul ei de joia (în ireductibil antagonism cu ceaiul germanofil, de vinerea, al d-nei Angèle Mischianu), ajuns ilicit – ni se spune ironic – „o instituțiune de ordine națională", pune la grea încercare conduita guvernului, dând destulă bătaie de cap chiar cancelariilor europene! Naratorul utilizează așadar *grosso modo* superlativele festiviste, deochiate, spre a contura, de o manieră caricaturală, un pestriț *high-life*. Facem astfel cunoștință cu un general pensionar, vechi feminist și vicepreședinte la *Protecția Maternală*, cu părintele Iloaia, fondator la... *Energia Femeii* și *Mângâierea Orfelinelor*, cu „fudulul" bancher evreu Gaston Collenberg, corifeu la *Foaie verde*, la *Viitorul latin* și la *Azilul bătrânelor*, sau cu „așa de cunoscutul filantrop naționalist Hagi-Paulov, președinte al marii ligi *Acum ori niciodată...*" Același procedeu al falșilor ditirambi – amintind atât de Caragiale din schița *High life* cât și de Voltaire din *Candide* – transpare în calificativele de felul: „admirabilul" Gonciu, „mult-respectata" văduvă, „deliciosul" prim procuror, „patrioticul" comitet, soția „finului" diplomat, „gingașele" fete, „minunata" mulțime, „cochetele patrioate ale vremii", „elita chefului român" ș. a. Abandonând satira în favoarea analizei, partea a doua a cărții stăruie, conform exigențelor uzuale ale romanului, asupra mutațiilor intervenite în destinul eroilor de prim plan o dată cu intrarea țării în conflagrația mondială. Mai mult: s-ar putea vorbi chiar de o răsturnare a premiselor caracterologice ale unor personaje, reduse în capitolele inițiale la liniile sumare ale unor caricaturi. D-na Mihailidis, femeie acaparată atâția ani doar de preocupări politice, ajunge să cunoască dragostea, cuprinsă fiind de o pasiune incendiară pentru tânărul Titi Niculcea. La rândul său, acesta – întruchipare a arivismului demagogic –, după declanșarea războiului, are resursele interioare spre a pleca pe front, aidoma viitorului Radu Comșa, protagonistul lui Cezar Petrescu din *Întunecare*, refuzând să se aciuieze pe lângă comandamente. Gonciu, reputatul poet al saloanelor, ins străin în aparență de orice dorință sau pasiune, ne rezervă revelația unui profund sentiment ascuns pentru firava și nefericita d-ră Coralie, nepoata d-nei Mihailidis. Mai cu seamă figura acestuia din urmă, amestec de enciclopedism gratuit și sociabilitate ultra-respectuoasă față de semeni – mască a tristeții unui ratat superior – sfârșește prin a primi valoarea unei semnificații singulare. În mediul acesta neliniștit sau rapace, doar Gonciu, „admirabilul" Gonciu, poetul niciunui vers publicat, poartă emblema delicateței și superbei dezinteresări demne de o adevărată „cetate a idealului". O aură de mister învăluie existența acestui ciudat și interesant personaj, martor nelipsit și distins al tuturor întrunirilor selecte, filosof de ocazie, dispus să rostească un expozeu erudit asupra oricărui subiect, dar despre care nimeni nu știe de unde vine. „Doar străzile pustii – se spune într-un capitol ulterior – îi aud, noaptea târziu, pașii singuratici îndreptându-se spre mahalaua lui obscură, unde-l așteaptă maică-sa, o biată spălătoreasă, și patul cu plapuma verde cârpită cu petece negre". În galeria numeroasă a învinșilor din literatura noastră, acest singuratec umil, iubitor de lume simandicoasă, este de bună seamă una dintre siluetele cele mai interesante. Nu e mai puțin adevărat că, ajungând să descopere, o dată cu încercările războiului, adevărata suferință, și celelalte personaje se umanizează: măștile, ambițiile și vanitățile sunt în chip fatal abandonate, indivizii urmând să asculte mai reculeși vocea propriului destin. Remarcabilă, sub acest aspect, este evoluția, pe nedrept ignorată de către exegezele literare uzuale, a Sofiei Mihailidis, femeia care-și înșală ani în șir marile resurse senzoriale, canalizându-le, deliberat sau nu – sub zodia unei tipice refulări – spre neobosite acțiuni de reprezentare socială. Amestec de vervă umoristică de bună calitate și observație morală pusă în slujba unei tipologii viabile, acest roman merită smuls din umbra uitării și redat interesului literar al marelui public.

EDIȚII: *În cetatea idealului*, București, 1920; ed. a II-a, București, 1923; *În cetatea idealului*, ed. îngrijită și prefață de Sergiu Pavel Dan, București, 1972.

REFERINȚE CRITICE: Demostene Botez, în „Viața românească", nr. 8, 1920; N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, 1921; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, 1928; Perpessicius, *Mențiuni critice*, I, 1928; Tudor Teodorescu-Branișteanu, în „Adevărul", nr. 16272, 1937; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, 1938; I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; S. P. Dan, *Fiul Craiului și Spânul*, 1998.

S. P. D.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHISOAREA NOASTRĂ CEA DE TOATE ZILELE — Memoriile lui Ion Ioanid, acoperind perioada sa de detenție în penitenciarele comuniste între 1952 și 1964. Cartea apare în cinci volume între 1991 și 1996. În peisajul genului se constituie într-un moment de excepție, deși receptarea în presă nu depășește nivelul minim al unei cronici, comentariile fiind și mai sporadice în ultimii ani. Se remarcă însă recunoașterea unanimă a diferenței pe care această carte o reprezintă față de celelalte scrieri rememorând experiențe din închisorile comuniste. Volumul I primește Premiul Uniunii Scriitorilor din 1991 la secțiunea „publicistică".

Apariția cărții lui **I. I.** în interiorul unui dicționar al operelor literare poate surprinde. Orice lector atent va mărturisi însă, după un periplu cu siguranță pasional și plin de ispite, că *Închisoarea noastră cea de toate zilele* depășește frontiera acut convențională a literarității. Diferența de esență dintre această operă și majoritatea celorlalte volume despre același subiect se ascunde în talentul de narator al autorului, capabil de o scriitură limpede și în același timp tensionată, rapidă și totuși înclinată deseori spre o analiză detaliată, intuind în amănunt o uimitoare posibilitate de sugestie, o șansă de a evita o superficială privire globală (sau interesată doar de fapte în aspectul lor cantitativ și în cel al relevanței lor istorice). Detaliul, chiar și atunci când se referă la liste lungi de nume ale unor colegi de detenție întâlniți fugar pe parcursul unui destin dirijat din exterior, reușește să îmblânzească ariditatea unor enumerări: în speță, paginile primului volum oferă o impresionantă listă cu 277 de deținuți și 17 membri ai administrației închisorii din Cavnic, listă care, prin insistența asupra fiecărui nume, prin descoperirea unei imagini definitorii pentru fiecare dintre cei amintiți, se constituie într-un admirabil joc creativ, un univers devenit – prin forța interioară actului scris–ficțional, populat de personaje secundare, de situații și contexte diverse, în măsură să întregească, precum fețele personalizate ale unui caleidoscop multicolor, un *cadru* definitoriu pentru *regizorul* abil din spatele său. Preocupat de consecințele politice și sociale pe care le poate avea discursul său rememorator, de influența deloc neglijabilă în spațiul atitudinii unei întregi comunități asupra trecutului acesteia, **I. I.** depășește cadrele unei viziuni maniheiste și unidimensionale prin credința sa (de creator, în principal) într-un destin imanent ființei, transformat subtil, pe nebănuite, în clasicul traseu inițiatic pe care îl implică devenirea unui personaj. Universul înfățișat de autor e îndeajuns de îndepărtat de lector pentru a spori impresia de ficționalitate. **I. I.** reușește chiar, în paginile primului volum, un exercițiu de forță regizorală și punere în scenă demne de scenariul unui film tensionat sau de liniile narative ale unui excelent roman de aventuri. După momentele imediat următoare arestării sale, începe un lung periplu în interiorul Gulagului românesc. Deținuții sunt permanent mutați dintr-un loc în altul, fără explicații, într-o atmosferă deseori de extracție kafkiană: trenurile străbat, aproape conspirativ, o rețea subterană, izolată de comunitate, un infern colorat paradoxal cu substanța opusului său. Închisorile sunt locuri de reyenire a ființei la sinele primordial, de renunțare la mască și la superficialitatea atitudinilor și preocupărilor din lumea obișnuită. Într-un compartiment al unui tren special, strâmt și friguros, înghesuiți până dincolo de limită, oameni diferiți, pasageri momentani fiecare prin viața celuilalt, refac comunitatea adevărată, vizibilă doar în asemenea momente de criză și de rezistență împotriva unui rău sufocant și absurd. Un astfel de tren îl aduce spre sfârșitul lui 1952 pe **I.** la Cavnic unde va pune la cale, împreună cu alți unsprezece colegi de detenție, o evadare ce se constituie într-o usturătoare umilință pentru regimul comunist și, în același timp, pentru lectorul mai puțin preocupat de aspectele istorice și politice, într-o pasionantă desfășurare narativă, prezentată într-un stil alert, dotat cu toate calitățiile genului (de la tehnica suspansului la capacitatea de a da fiecărui amănunt importanța sa în perspectiva întregului). Evadarea va dura – pentru un cititor înclinat spre jocul postmodern al asemănării nu va fi de mirare – o sută de zile. Acestei ieșiri la suprafață nu-i va lipsi nimic din gloria personajului napoleonian devenit și el parte a ficțiunii, istoria lăsând mai întotdeauna loc fascinației povestirii. Într-un anume fel, cititorul acestor aventuri ale lui **I.** va trăi o experiență pe deplin literară. Va suferi alături de personajul ce străbate timp de șaptesprezece

Scanned with OKEN Scanner

zile munții până în apropiere de Vatra Dornei și-l va seconda în toate temerile și speranțele acestuia pe timpul ședерii sale clandestine în București, la fel cum o va face un cititor al lui Dumas, fie că aparține unui secol trecut, fie că se regăsește în persoana unui lector modern, capabil încă de a ceda ispitei ficțiunii, cum e nimeni altul decât Umberto Eco. Întors în închisoare, de această dată la Oradea, **I.** trăiește o perioadă dominată de incertitudinea pedepsei care îl așteaptă, de regimul inuman al detenției și de trădarea unuia dintre colegii de evadare, care sacrifică pe altarul unei iluzii destinele a zeci de persoane. Peregrinajul în întuneric al lui **I.** continuă însă cu ședери mai îndelungate sau nu la Aiud și la Pitești. Noi fețe răsar în universul cărții, iar altele după o anumită perioadă de absență revin în preajma personajului de bază. O rețea întreagă de fire străbate cele cinci volume ale memoriilor lui **I. I.**, împletind vieți și dispariții pentru totdeauna în necunoscutul istoriei. Aceste sute de figuranți creionează simbolul unei umanități încarcerate într-un stil adeseori kafkian, supusă unei inițieri continue înspre un rezultat neclar, la cheremul unui zeu mut, abscons și rece. E vorba totuși de imaginea unei colectivități care, în ciuda izolării, comunică, e atrasă spre centrul ce îl reprezintă suferința comună, mântuitoare. Sunt voci mai puternice decât zgomotul strident al istoriei urlate afară în lumea devenită deodată anormală, plată și damnată. Voci ce străbat, în alfabet Morse, țevile reci din celule, cuvinte ce se ascund în coduri ingenioase (de la tuse până la mișcări bine definite ale corpului). Dar în același timp e vorba de o umanitate ce dispare. Pe măsura trecerii anilor, în temnițe sunt aduși noi „politici"; aceștia sunt însă *altfel*. Ei nu mai au nimic din trăsăturile celor eliminați din istorie cu ani în urmă. În 1964 când **I.** e în sfârșit eliberat, el iese pe poarta lagărului de muncă din Balta Brăilei unde își petrecuse ultimul timp ca reprezentant al unei generații pierdute, fictive deja. O generație a cărei suferință a fost inutilă: omul nou e prezent și îi râde în față. Chiar și în anii când **I. I.** scrie această carte, sentimentul persistă: undeva pe neașteptate istoria le-a jucat cea mai cumplită festă. Erau predestinați unui real eroism și par a sfârși ca personaje uitate, evitate și nefirești. Cartea lui **I. I.** are însă destinul ei propriu, care ține seama prea puțin de capriciile istoriei. Valoarea ei de document e treptat și tot mai mult umbrită de capacitatea ei de a se constitui într-un univers de sine stătător, fascinant prin forța narativă, grăitor prin imaginarul creat și impunător prin coeziunea sa literară. Aidoma unor alte asemenea memorii ce supraviețuiesc realității pe care o transformă, *Închisoarea...* rămâne să ducă o luptă proprie, mai pașnică și probail mai incitantă.

EDIȚII: *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, volumul I, București, 1991; volumul II, București, 1991; volumul III, București, 1992; volumul IV, București, 1994; volumul V, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Nicolae Manolescu, în „România literară", nr. 20, 1991; Alex. Ștefănescu, în „România literară", nr. 39, 1991; Eugenia Tudor-Anton, în „România literară", nr. 2, 1993; Alex. Ștefănescu, în „România literară", nr. 1, 1995; Pavel Chihaia, în „România literară", nr. 3, 1995.

H. P.

ÎN CURTE LA DIONIS — Nuvele și povestiri de Mircea Eliade. Prima culegere de proză scurtă (*Nuvele*, Madrid, 1966) include povestirea cea mai veche, datată 1945 (*Un om mare*) precum și antologica *La țigănci* (1959), publicată și în „Secolul XX", 1967, nr. 9. Volumul *La țigănci și alte povestiri* (București, 1969) adaugă la sumarul primului povestirile *Adio !...*, *Podul* și mai vechile *Domnișoara Christina*, *Șarpele*, *Secretul Doctorului Honigberger* și *Nopți la Serampore*. Ultima culegere, *În curte la Dionis* (București, 1981) antologhează numai creații din epoca postbelică, ordonate în trei secțiuni. Prima (*Nuvele*) cuprinde *La țigănci*, *O fotografie veche de 14 ani*, *Ghicitor în pietre*, *Un om mare*, *Fata Căpitanului*, *Douăsprezece mii de capete de vită*, *Adio !...* și *Podul*. A doua secțiune reproduce *Pe strada Mântuleasa* (1968) apărută, inițial, în versiune franceză. Ultima parte (*În curte la Dionis*) include *Les trois grâces*, *Șanțurile*, *Ivan*, *Uniforme de general*, *Incognito la Büchenwald*, *În curte la Dionis* și *Tinerețe fără bătrânețe*. Masivă, acoperind o perioadă fertilă și pentru istoricul religiilor comparate (1945-1976), antologia de față adună partea cea mai rezistentă a literaturii lui **M. E.** – proza fantastică. Concepția scriitorului despre literatura fantastică e – cum notează în *Cuvânt înainte* – „solidară de concepția mea despre gândirea mistică și universurile imaginare pe care le fundează, universuri paralele lumii de

Scanned with OKEN Scanner

toate zilele şi care se disting în primul rând printr-o altă experienţă a timpului şi spaţiului. Ceea ce nu înseamnă, evident, că prozele fantastice pe care le scriu sunt inspirate din cercetările mele de istorie comparată a religiilor, nici că n-ar putea fi înţelese decât de cititorii familiarizaţi cu asemenea studii". Dincolo de fondul doctrinar, lizibil totuşi în filigranul textelor de ficţiune, scrierile adunate în acest volum fac din **M. E.** cel mai însemnat scriitor fantastic din literatura noastră modernă.

M. E. ilustrează, pentru a doua oară în cultura română modernă, tipul omului de ştiinţă dublat de un excelent creator. Binomului poezie-filosofie, constitutiv operei lui Lucian Blaga, i se adaugă acum un altul (istoria comparată a religiilor – proza fantastică), ce defineşte o personalitate în ultimă instanţă enciclopedică. Legăturile dintre cele două domenii de manifestare ale spiritului sunt organice, placentare am spune: dacă acest hermeneut al secolului XX demonstra – prin minuţioase examene comparative – permanenţa tiparelor simbolice de-a lungul vremurilor şi civilizaţiilor, literatura pe care o scria în paralel confirmă, la rândul său, prezenţa neştiută, surprinzătoare a sacrului în existenţa cotidiană. Mărturisirile făcute de exemplu lui Claude-Henri Roquet în *L'epreuve du Labyrinthe* (1978) alcătuiesc, în acest sens, o veritabilă artă poetică. „Se ştie că literatura orală sau scrisă este fiica mitologiei şi că îi moşteneşte funcţiile: a povesti aventuri, a povesti ceea ce a fost *semnificativ* în lume... Cred că orice povestire, chiar aceea a unui fapt foarte obişnuit, prelungeşte *marile istorii narate de miturile* care explică modul în care s-a născut lumea aceasta şi felul în care s-a constituit condiţia noastră, aşa cum o cunoaştem azi" (subl. aut.). Paragrafe din *Fragments d'un journal* (1973) sau din *Amintirile* publicate fragmentar trimit la geneza unor povestiri şi reiterează reflexiile prozatorului. Astfel, citim în *Amintiri*, „camuflarea sau chiar ocultarea sacrului şi, în general, a semnificaţiilor spirituale, caracterizează toate epocile crepusculare. Este vorba de supravieţuirea larvară a sensului originar, care devine astfel *irecognoscibil*. De aici importanţa pe care o acordăm imaginilor, simbolurilor şi naraţiunilor epice". Un personaj dintr-o povestire cu titlu emblematic, *Podul*, exprimă aceeaşi idee de bază pentru filosof şi mitolog: „Pentru mintea noastră, realitatea ultimă, *fiinţa* este un mister, şi eu definesc misterul ceea ce nu putem recunoaşte, ceea ce este irecognoscibil. Asta, însă, poate însemna două lucruri: ori că nu putem cunoaşte niciodată realitatea ultimă, ori că o putem cunoaşte *oricând*, cu condiţia să învăţăm s-o recunoaştem sub infinitele ei *camuflări în aparenţe*, în ceea ce numim realitatea imediată, în ceea ce indienii numesc maya, termen pe care l-aş putea traduce prin *irealitatea* imediată" (subl. aut.). Savantul **M. E.** răstoarnă, cum se ştie, optica instituţionalizată de romantism, considerând mitul nu o „minciună" (ficţiune) ci un „model exemplar". El este retrăit efectiv, însă nu oricum, ci printr-un proces bipolar, de *revelare* şi *ocultare* în acelaşi timp a sensurilor şi simbolurilor fundamentale. Raportul acesta incert dintre Sacru şi Profan literatura îl traduce în relaţia, la fel de ambiguă, dintre Ireal şi Real, indiferent că asistăm la confuzia planurilor temporale (şi exemplul memorabil rămâne *La ţigănci*), sau că urmărim decalarea, aşa cum se întâmplă în *Uniforme de general* şi mai ales *Pe strada Mântuleasa*. Istorisirea şi, prin extrapolare, literatura prelungeşte pe de o parte mitul (sacrul) ascuns în seriile profane, perisabile; pe de altă parte, ea apără individul de „teroarea istoriei", mai exact, de răul existenţial provocat de absenţa experienţei religioase (sacre), securizante. S-a remarcat că, la **E.**, *„a povesti* înseamnă, într-un anumit sens, a supravieţui. Dar, se întreba acelaşi critic, a povesti nu este oare şi o tentativă de a umple golul lăsat de amnezia istorică a omului?" (E. Simion). În ambele ipostaze, *a povesti* are la **E.** o finalitate recuperatoare şi, în plus, conştientizată, de unde posibilitatea interpretării unor ficţiuni ca „fabulă a fabulei", deci ca veritabile metafore despre naşterea naraţiunii (E. Simion). Recuperarea implică însă şi la nivel ficţional o hermeneutică sui-generis, ceea ce motivează – literar vorbind – alegerea şi precizarea de către scriitor a unui spaţiu anume, propice revelărilor şi, concomitent, ocultărilor mitice. Pentru **E.** Bucureştiul devine „o geografie sacră", cu menţiunea că „pentru cei care l-au părăsit, oraşul copilăriei şi adolescenţei devine, totdeauna, un oraş mitic. Bucureştiul este, pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătând această mitologie am ajuns să cunosc adevărata lui istorie. Şi, poate, propria mea istorie..."

Scanned with OKEN Scanner

(*L'epreuve du Labyrinthe*). Or, un asemenea loc geometric perpetuează tipologia caragialiană cu ticurile, comportamentele şi atmosfera specifică. Şi la **E.** îl întâlnim pe „neobositul Monsieur Mitică" (Paul Zarifopol) în deambulările accentuate de verile toride şi, evident, fără să aibă sentimentul sacrului. Tocmai aici, în miezul unor existenţe de fapt amnezice însă manifestându-se de cele mai multe ori logoreic, apare, se insinuează evenimentul insolit, provocând ruptura în ţesătura narativă şi deconcertarea cititorului. El este acompaniat de obicei de ieşirea din timpul istoric, pentru a intra în altul, fabulos. Răsturnarea cronologiei, în *Douăsprezece mii de capete de vită* bunăoară, şi, implicit, retrăirea simultană în lumi diferite (însă reductibile la dichotomia real/simbolic) conferă nuvelisticii lui **E.** o structură bipolară. Între cele două posibilităţi de a exista – în mitologic şi istoric – frontierele sunt permeabile; de aici, desigur, raporturile tensionate şi mai ales incerte dintre termenii cuplului, ce coagulează aproape fiecare proză: bătrânul institutor Fărâmă – ofiţerul Dumitrescu (*Pe strada Mântuleasa*); Filip Zalomit – inspectorul Albini (*Les trois grâces*); Adrian – Orlando (*În curte la Dionis*) etc. Dialectica aceasta fină ocultare/ decamuflare a semnelor mitice **E.** o „toarnă" adesea în tipare consacrate, dar asumându-le, topindu-le adică în pasta unui fantastic ce conjugă, la rândul său, culoarea lui Caragiale (din *La hanul lui Mânjoală*) cu proiecţia metafizică de factură eminesciană (*Sărmanul Dionis*). Mitul lui Orfeu şi Euridice va fi preluat, cu schimbare de semn, în *În curte la Dionis*: cântăreaţa Leana împrumută harul poetului Adrian, devenit amnezic. Mesageră a Orfeului bucureştean, Leana sfârşeşte prin a-l regăsi pe Adrian, care suferise un accident de maşină. Mitul Persephonei este un alt tipar pe care îl recunoaştem în fundalul tramei din *Les trois grâces*. Aici însă tema regenerării – ce revine obsesiv la **M. E.** – îşi asociază încă un model, autohton de astă dată şi pe care exegeza nu l-a prins încă într-o formulă definitivă. E vorba de motivul (şi, poate, în egală măsură de mitul) „tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte", ce singularizează cunoscutul şi straniul basm românesc. *Les trois grâces* fructifică, mai precis transcrie mitul autohton (împletindu-l cu cel al Persephonei, întruchipată de Frusinel), aşa cum face – din cu totul altă perspectivă – în ampla nuvelă *Tinereţe fără bătrâneţe*. Ambele creaţii depăşesc statutul de simple variaţii pe o temă dată, cum s-ar putea crede. Pledoaria pentru melodia sau cuvântul care „ne mai poate mântui, mai poate schimba omul" (*În curte la Dionis*), înţelegerea şi interpretarea existenţei noastre ca o recuperare, mereu posibilă, a sensurilor originare, problematizarea regenerării biologice a individului (*Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără moarte*), în sfârşit, frisonul tragic desprins din procesul de subsumare a fiinţei umane de către arhetipuri şi în „epoci crepusculare" ridică nuvelele şi povestirile la rangul de meditaţie filosofică. Asemenea constante – întâlnite de altfel şi în gândirea istoricului şi a filosofului culturii – grupează, unifică, intenţional cel puţin, o parte din prozele volumului în „cicluri". Semnele premonitorii dar şi personajele migrează dintr-o istorisire într-alta, legându-le: Leana, vehiculând sensuri mitice, este prezentă în istorisirile dezlânate ale lui Fărâmă (*Pe strada Mântuleasa*), ca să ocupe apoi un loc de prim plan (*În curte la Dionis*) în spaţiul, mitologizat şi el, al Bucureştiului; Marina Darvari traversează, la fel, amintirile lui Fărâmă din nuvela amintită, ca s-o întâlnim iarăşi, tot enigmatică, în *Incognito la Buchenwald*. Câteodată, nume diferite încarnează acelaşi tip sau, mai exact, trimit la acelaşi arhetip: între uriaşul Cuconaş din *Un om mare* şi telurica Oana (*Pe strada Mântuleasa*) există o relaţie izomorfă, amândoi ilustrează supravieţuirea, pe o anumită dimensiune, a mitului. Lucrul este firesc în orizontul acestei proze datorită, cum se menţiona mai sus, permutărilor temporale. Alunecarea prezentului în imemorial (o dată, să zicem, cu Mariana Darvari în biografia de 200 de ani ş. a.) şi, alternativ, intruziunea miticului într-o perioadă exact circumscrisă (*Ivan*, *Şanţurile*) constituie nu numai scenariul ci şi – fapt mai important! – însăşi substanţa modelatoare a fiinţei, fluidizată astfel şi urmărită adesea în aventura integrării cosmocentrice. În acest sens, *La Ţigănci* semnifică „unul din evenimentele fantastice cele mai ermetice din întreaga noastră literatură" (Sorin Alexandrescu). Dacă modelul epic trebuie căutat în vechile texte indiene (episodul despre Narada iluzionat de Vişnu, utilizat şi în romanul *Noaptea de Sânziene* /1970/ şi amintit de Malraux în *Antimemorii*), dacă apoi ideea esenţială –

Scanned with OKEN Scanner

echivalarea *timpului* cu *iluzia* – e localizabilă în același perimetru spiritual, prozatorul se dovedește profund original în modul cum știe să le „traducă" și să le conoteze în ritmurile și aromele imaginarului autohton. Mai mult, creând două lumi paralele și totuși convergente și imaginând – în acest context mitico-magic – întoarcerea bucureșteanului Gavrilescu „la țigănci" **M. E.** ne propune o tulburătoare „alegorie a morții" (S. Alexandrescu), în care „cele trei", respectiv țiganca, grecoaica și evreica, pot fi Ursitoarele. Baba de la poartă e o ipostază a lui Charon iar locul însuși poate semnifica un Eden al artisticului și frumuseții. Itinerariul parcurs de pașnicul, normalul Gavrilescu (Real — Ireal — Real — Ireal) e unul spiritual, e în fond pendularea între „lumea de aici" și „lumea de dincolo" (S. Alexandrescu). Împreună cu fosta logodnică – și acum fantomatica – Hildegard, protagonistul se va urca în trăsura simbolică a „birjarului /care/ îi aștepta moțăind", pentru o ultimă călătorie spre o ipotetică pădure, de fapt spre neființă. Mișcarea narativă are, cum s-a observat, o structură muzicală (Sergiu Pavel Dan), iterativă: uruitul tramvaiului, căldura sufocantă, impresia de spațiu labirintic, apelul frecvent la „cartea colonelului" Lawrence etc. ritmează „trecerea" lui Gavrilescu, intrarea acestuia în cercul magic, închipuit aici drept „oaza de umbră" în canicula Bucureștiului. Evaziunea profesorului din *La țigănci* se reiterează, cu amplificări de planuri narative, în rememorările lui Zaharia Fărâmă din *Pe strada Mântuleasa*. Solicitând mai multe niveluri de lectură și angrenând prin urmare tot atâtea coduri, nuvela, cu o construcție complicată, alcătuiește un adevărat breviar de gândire estetică, mitologică și fantastică. Bătrânul institutor triumfă, pentru moment, asupra anchetatorilor prin harul de *a povesti*, de unde asocierea nuvelei cu mitul Șeherezadei. Mitologia restituită cu intermitențe se opune lumii desacralizate, reprezentată de Anca Vogel sau Dumitrescu. Relatările lui Fărâmă se țes într-o subtilă rețea de *semne* cu funcționalitate simbolică și în care anchetatorii vor fi absorbiți prin însăși audierea „martorului", ce reacționează adesea la nerăbdarea ascultătorilor (a cititorilor) de a ajunge în prezentul controlabil. „Cum să vă povestesc urmarea fără să mă întorc înapoi?", se lamentează periodic Fărâmă indicând, în același timp, sensul general al mișcării în proza lui **E.**. Regenerările, chemarea începuturilor sunt, în ultimă analiză *anamnetice*, tot atâtea *întoarceri* spre un spațiu și o vârstă privilegiate. Și eroul din *La hanul lui Mânjoală* (I.L. Caragiale) ori „hagialâkurile" mateine parcurg un drum cu același sens, *centripetal* adică, el particularizând fantasticul nu numai la **E.** ci și în imaginarul oriental și sud-est european. Or, acest sens (deosebit de cel *centrifugal*, să spunem, generat de spaimele cuibărite în pădurile Occidentului european) ia conturul cercului manifestându-se și în structura propriu-zisă a prozelor. Toate atributele enunțate sunt recognoscibile în opera literară a lui **M. E.**, plasând-o la cota cea mai înaltă, valoric vorbind, atinsă de literatura fantastică românească (și europeană) a ultimelor decenii.

EDIȚII: *În curte la Dionis*, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție și postfață de Eugen Simion, București, 1981 (Nuvelele din prima secțiune pot fi citite și în *La țigănci și alte povestiri*, ediție și prefață de Sorin Alexandrescu, București, 1969).

REFERINȚE CRITICE: D. Micu, în „Limbă și literatură", vol. XVII, 1968; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, 1976; N. Steinhardt, *Incertitudini literare*, 1980; S. Mioc, *Anamorfoză și poetică*, 1988; N. Ciobanu, *Între imaginar și fantastic în proza românească*, 1988; Gh. Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, 1993.

M. M.

ÎNDREPTĂRI — Roman de Duiliu Zamfirescu, al patrulea din ciclul *Romanul Comăneștenilor*, apărut în revista „Literatura și arta română", 1901-1902, iar în volum în 1908. Titlul însuși trădează o tot mai vizibilă atașare a scriitorului la ideea valorii social–morale a literaturii. În acest sens, el îi scria în 1900 lui Maiorescu: „Firul moral al romanului este coeficientul de rectitudine sufletească pe care-l aduce fiica unor oameni săraci în intrigile și complicațiile celorlalți, care-i deșteaptă pe toți ca dintr-un vis". De fapt, tânăra ardeleancă Porția, alintată Mia, este o exponentă simbolică a sănătoasei și austerei Transilvanii, care, prin unire cu Țara, urmau să aducă „îndreptarea" societății românești de aici, reprezentată de locotenentul Alexandru Comăneșteanu, celălalt personaj principal, moștenitor al numelui, dar și al testamentului moral al lui Mihai, unchiul mort în război. Pregătirea și înfăptuirea marelui act național, purtat în suflet o viață de către **Z.**,

Scanned with OKEN Scanner

urma să dea substanță celei de-a doua trilogii din ciclul Comăneștenilor, din care s-au realizat doar primele două părți. Ultima, arăta autorul, a scris-o însuși poporul român.

Îndreptări, roman de mici dimensiuni și sărac în invenție epică, dar cu o bogată încărcătură ideologică, reprezintă o reușită doar parțială, situându-se din punct de vedere valoric sub nivelul primei părți a ciclului. Acțiunea debutează în salonul din București al Annei Villara, iubita lui Mihai Comăneșteanu din *În război*, acum măritată cu o rudă mai în vârstă, generalul Villara, tipul ofițerului monden și afemeiat, nu lipsit de pitoresc. Fidelă mult timp soțului din mândrie, Anna își dă seama că s-a îndrăgostit de tânărul Alexandru Comăneșteanu, pe care îl știa aproape de copil. Între cei doi există o relație nu tocmai limpede, suficient de strânsă totuși, pentru ca vanitoasa Anna să-și permită, când o ordonanță îi surprinde într-o atitudine aparent compromițătoare, a-și salva onoarea, obligându-l pe Alexandru să se căsătorească cu Mia Lupu, fiica unei prietene din Ardeal, ce-i fusese colegă la Viena. Cum au remarcat criticii, intriga este șubredă, iar acceptarea de către Alexandru, „înmărmurit de enormitatea sacrificiului ce i se cere", este justificată ulterior de către scriitor prin motive de ordin „estetic": „Nu e logic să sufere el, ca să nu sufere ea, dar e foarte frumos", se consolează eroul. Căsătoria pusă la cale de Anna, ființă complicată, ce-și conștientizează și justifică firea, care-i aduce numai nefericire, prin vechimea stirpei sale grecești, este doar menționată. Urmează călătoria de nuntă a celor doi tineri la Roma și prin Transilvania, de unde trebuia să vină „îndreptările", care ocupa în continuare spațiul cărții până la sfârșit. Dacă substanța epică a romanului este săracă, abundă în schimb dezbaterile ideologice. La conacul familiei Villara, se înfruntă două concepții opuse despre situația și destinele societății românești. De o parte se găsesc Anna și soțul ei, care adoptă o atitudine foarte critică față de realizările culturale românești, pe care, de altfel, le ignoră. Ei ridiculizează inițiativele unor boieri, ca principesa Smaranda Dudescu, de sprijinire a ligii pentru Unitatea Culturală a Românilor și a altor manifestări de cultură și literatură românească, marcând trezirea conștiințelor după Războiul de Independență. De cealaltă parte, preotul ardelean Moise Lupu, român vajnic, școlit la Roma și luptător, din grupul memorandiștilor, pentru cauza națională, care elogiază principalele instituții – Academia, Teatrul Național, Ateneul Român ș. a. – și pe marii oameni politici și de cultură din Țară, fără deosebire de partid. El ajunge să țină o adevărată disertație despre Titu Maiorescu, socotit „cel mai frumos produs al renașterii vieții noastre românești". Ulterior, în timpul călătoriei celor doi tineri căsătoriți prin Transilvania, este rândul altor intelectuali ardeleni să-l uimească pe Alexandru Comăneșteanu prin cunoașterea amănunțită și plină de iubire a literaturii și culturii din Țară. În casa protopopului Marcu Stamate din Sălișteе plin de cărți românești, iar cei doi soți, venerabilul preot și simpatica lui soție, Lelița Lena – „o minge săltăreață plină de haz, a cărei vorbă peltică dă graiului său o continuă notă umoristică" – își iau unul altuia din gură versurile lui Nicoleanu, Depărățeanu etc. Mustrarea adresată de părintele Lupu clasei culte din România pentru nepăsarea disprețuitoare față de cultura națională este reluată aici de notarul Zgurea, și el una din figurile ce se reține ale romanului, prin pitorescul apariției și al vorbirii, prin atașamentul față de popor și cauza națională, prin dragostea de viață și optimismul său molipsitor. El deplânge mai ales amestecul dăunător al politicianismului din Țară în viața românilor ardeleni, cărora, în loc de sprijin, le aduce dezbinare. Nu sunt ocolite problemele limbii sau dezbaterile istorice, **Z.** introducând în roman teoria sa cu privire la caracterul roman al oltenilor și ardelenilor și la dacismul moldovenilor. Ariditatea pasajelor menționate, ce ies în afara literaturii, este compensată parțial prin frumusețea descrierilor, în care talentul lui **Z.** nu se dezminte. Memorabil este, din acest punct de vedere, capitolul al doilea, scena vânătorii de lupi, într-un mirific peisaj hibernal, pe câmpiile și colnicele de la Comănești. Cum romanul este pe cea mai mare întindere a sa relatarea unei călătorii, prilejurile descrierilor nu lipsesc. Mai întâi, frumusețile unice ale Romei, revăzute de Alexandru alături de neașteptata lui soție, de care se simte la început cu totul străin: Coliseul, „peste care soarele ploua o pulbere de picături de aur", Columna lui Traian, bisericile etc. Propria sa admirație pentru vestigiile trecutului

Scanned with OKEN Scanner

este potențată de sentimentele aproape religioase ale Miei, care vede în realitate ceea ce cunoștea din relatările părintelui său. Este un prim teren pe care cei doi se întâlnesc și **Z.** are ocazia să redea și în acest roman câteva frumoase pagini de pătrundere și exprimare a psihologiei iubirii. Ușuraticul și indiferentul Alexandru, stăpânit la început de gândul la Anna, este cucerit cu încetul de către naiva răbdătoarea și înțeleapta lui soție, de al cărei farmec feciorelnic își dă seama. Și mai amplu decât episodul roman este redat periplul transilvan al eroilor ce se grăbesc spre Țară. **Z.** alege zona Sibiului, care-i era mai cunoscută (o vizitase în vara anului 1901) și unde elementul românesc era mai curat, satisfăcându-i și idealul „estetic". Cei doi tineri vizitează câteva așezări din Mărginime, Sălișstea, „satul cu neveste frumoase", și Poiana, „satul cu bărbați frumoși". În drum spre Poiana, Comănești eanu admiră priveliștea munților, descrisă în fraze avântate, ce amintesc de Bălcescu: „În adevăr, de pe culmea înaltă pe care erau, se vedeau văile și dealurile Carpaților transilvăneni, se vedea pământul sacru în care dormeau osemintele biruitorilor și ale biruiților, se vedea podoaba verde a munților, ce părea a surâde de speranță. Aici era Dealul dorului; dincolo, spre Grădiștea, era Sarmisegetuza; jur împrejur erau sate românești... Aci apa curgătoare și ciocârlia dimineții, vântul și pădurea, stelele de sus și dorurile de jos, spuneau românului că tot ce este aci e al lui". Istoria este o prezență continuă în viața acestor români mândri de obârșiile lor. În case și „casine" se găsesc portretele lui Horia, Cloșca și Crișan și mai ales al lui Mihai Viteazul, simbolul unității naționale. Tricolorul românesc este prezent în biserici și în costumele naționale de sărbătoare. Descrierile geografice și etnografice sunt străbătute de emoție și mândrie patriotică. La Poiana, „gătiți de sărbătoare, 700 de poporeni umplu biserica: bărbații în față, femeile în fund, iar fetele în balconul corului. De când era el, Comănești eanu nu văzuse ceva mai măreț. Ciobanii aceștia, adunați la un loc, păreau senatul roman de pe vremea lui Appius Claudius Ceacus, gata a respinge propunerile lui Cineas". Fetele de la hora din Sălișste par niște prințese, prin frumusețe și eleganță. Conflictul național e schițat sumar. Opresorii românilor sunt prezenți fie în discuțiile personajelor, care denunță politica de maghiarizare, inclusiv a numelor, și de înăbușire a oricărei mișcări culturale românești, fie direct, prin cei doi jandarmi cu „chipurile roșcovane și triviale", care-l arestează pe preotul din Poiana, provocând apoi și reținerea lui Comănești eanu însuși, pentru intenția de protest. Forțată de tatăl său, Mia se întoarce singură în Țară, unde o aștepta datoria de „îndreptare", deocamdată materială, a stării Comănești enilor. Cât despre soarta lui Alexandru, ea rămâne în suspensie, dând romanului impresia de neterminat.

EDIȚII: *Îndreptări*, București, 1908; *Îndreptări*. Ediție comentată de Mariana Rarincescu–Zamfirescu, Craiova, 1938 (ed. II, 1942); *Opere*, II, *Romanul Comănești enilor*. Ediție îngrijită, prefață, cronologie, note, glosar, indici și bibliografie de Mihai Gafița, București, 1970; *În război. Îndreptări. Anna*, București, 1971; *Îndreptări. Anna*. Romane. Ediție îngrijită și note de M. Gafița, București, 1977; *Viața la țară. Tănase Scatiu. În război. Îndreptări. Anna*. Ediție îngrijită și note de M. Gafița, vol. I-II, București, 1981–1982; *În război. Îndreptări. Anna*. Postfață de Valeriu Cristea, București, 1984; *Romanul Comănești enilor*. Cu o prefață de Aurel Goci, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Critice*, VI, 1921; N. Petrașcu, *Duiliu Zamfirescu*, 1929; *** *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884–1913), 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; M. Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; L. Petrescu, *Realitate și romanesc*, 1969; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; M. Gafița, *Fața ascunsă a lunii*, 1974; *** *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, 1976; I. Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, 1979; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, I, 1980; G. C. Nicolescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1980; Al. Săndulescu, *Pe urmele lui Duiliu Zamfirescu*, 1989; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I (1800–1945), 1991.

S. I.

ÎNDREPTĂRILE DOCTORULUI FAUSTUS SAU CALEA CEA MAI LUNGĂ — Volum de versuri de Vasile Vlad. A fost tipărit la Editura Cartea Românească, București, 1978. Cuprinde un amplu poem, structurat în douăsprezece „cânturi". Până la această dată, poetul mai publicase trei cărți, – *Pedepsele* (1969), *Omul fără voie* (1970) și *Sărbătorile absenței* (1971).

Deși împărțit în „cânturi", poemul propune de fapt un unic, lung monolog al poetului-personaj ce împrumută într-un mod foarte aproximativ masca doctorului Faust din legenda medievală

Scanned with OKEN Scanner

germană, păstrând din schema evenimențială a modelului doar câteva elemente și exploatând ca și exclusiv ipostaza de martor-cugetător a omului ce traversează un univers sumbru. Figurat în secvența inițială drept „câmp de luptă" prin care „Faust rătăcește (...) contemplând spectacolul hecatombei", acest spațiu e dominat pe tot parcursul următoarelor „rătăciri" de o atmosferă apăsătoare, de un sentiment al golului și singurătății, al revoltei neputincioase în fața unei lumi absurde și grotești. Deja subtitlurile „cânturilor", care prezintă rezumativ „faptele" ce vor fi înfățișate, sunt niște false rezumate, fără o legătură reală cu conținutul secvențelor respective, mimând mai degrabă o convenție de acest tip, și depășind-o, de altfel, foarte repede prin ironie și extinderea spre un plan de generalitate a temelor de reflecție propuse. Astfel, dacă în titlul primelor două secvențe personajul Faust apare mai întâi cu numele, apoi ca „magistru", urmează altele „în care, de bună seamă, ziua începe după ascultarea predicii călugărului cerșetor", „în care, neîndoielnic, înțelegem câte ceva despre sentimentele convenționale", „în care, după cum e de presupus, încă o dată se întârzie plecarea din Wittenberg", „în care, iată, se vorbește despre o singurătate nehotărîtă, primejdioasă chiar" etc. – toate relativizând la extrem raportarea nu numai la punctul de plecare, ci chiar „adevărul" întâmplărilor anunțate; suita de adverbe sau locuțiuni modale sugerând siguranța faptelor, înlănțuirea lor logică, respectul față de model („bineînțeles", „desigur", „de bună seamă", „neîndoielnic", „firește" etc.) atrag, dimpotrivă, atenția asupra slabei lor consistențe. Indiferent de unitățile în care este fragmentat, textul se prezintă ca un ansamblu profund tulburat în structurile sale de comunicare, cu discontinuități și devieri, rupturi brutale, asocieri contrastante de stiluri discursive, imagini șocante trimițând la tehnicile suprarealiste ale apropierilor insolite de obiecte. O paradoxală consistență și o maximă densitate rezultă, totuși, la nivelul ansamblului textual care constituie acest monolog închegat din atâtea cioburi și aluviuni ca un flux în ultimă instanță unificat sub imperiul unei stări de neliniște și revoltă, de dezgust în fața spectacolului degradării, de pesimism radical al omului însingurat. Sub semnul acestei conștiințe amare a închiderii în sine și al unei stări de tensiune ajunsă la limita țipătului, începe, de altfel, poemul: „Om! Cearcăn lăuntric al lumii./ Și eu să știu toate astea./ Se sfârșește o zi, una din multe? Ah, încă o zi!/ Mai afundă ca lumina în care mă țin, / mai încăpătoare deja ca prăpastia/ din țipătu-mi solitar?". E o confesiune ce-și va găsi sprijin pe parcurs în reflecții cvasi-aforistice, în descrieri provocând oroarea, în invocații retorice trimițând la texte prestigioase, chemate să confere o anumită solemnitate, repede subminată, discursului, în secvențe de limbaj oral, cotidian, contrastând caricatural cu gravitatea altora, în notații banal-prozaice alăturate unor ecuații metaforice tulburătoare prin inedit și profunzime. O acută stare deceptivă dă tonul întregului poem, protagonistul, care asistă neputincios la actul profanator al oricărei năzuințe spirituale, oscilând între revolta mocnită, epuizantă, și rugăciunea mută: „Vai! Lampa mea între lămpile lor, / trei degete – o jumătate de pumn./ Aș vrea să mă rog. Poate am dreptate./.../ Se adună săgeți. Duhnește cădelnița tuturor ușilor./ Cât geamul bisericii suie colbul/.../ Aș vrea să mă rog. Toți sorii mistuiți laolaltă/ n-ar putea descreți glasul meu, târșâitul/ muților către Delphi! Aș vrea să dorm.// Și finics de-ai fi, te-ai trage deoparte-n cenușă.// Aș vrea să dorm. Aș vrea să mă rog." El vorbește despre „groaza de cei rătăciți", despre „cutremurare și scârbă", despre orbire și dezorientare („un biet orb la ușa ciclopului", „bâigui hohotitor, împart o pernă cu vântul"), despre revolta împotriva uitării („tresărim pipăindu-ne pumnii prin peisaje/ amnezice"), despre absența speranței și un acut sentiment al golului existențial și al sfârșitului de lume („n-am existat niciodată, n-aștept nimic, ce s-aștept?/ Apuc și răstorn, mângâi și părăsesc", „Ca unul ce nu-și află locul voi sfârși", „Un bărbat, fără să știu prea bine de ce, umblă prin faptele/ singurătății, eu de mine vorbesc!", „Cine, dacă nu eu, să fie maimuța Apocalipsei?", „Orbecăi prin canal (...) Am rămas singur, am ajuns în țipătul meu"). Cele douăsprezece părți ale poemului ar putea fi, în fond, asimilate cu tot atâtea popasuri în care se face un fel de bilanț al suferinței și deznădejdii rătăcitorului în universul întunecat și grotesc, într-un *theatrum mundi* spre care trimit, stilistic, mimetismele „shakespeariene" (E. Negrici vorbește despre reflecțiile poetului care „sunt mai curând scurte treziri și seamănă

Scanned with OKEN Scanner

cu acele sesizări strecurate de Hamlet în pălăvrăgeala voit prețioasă, tragică și naivă, în delirarea înecată în scârbă", iar Lucian Raicu identifică în poem „ceva din stilul bogat în ziceri al unui măscărici înțelept sau al groparului, al 'cerșetorului' din teatrul vechi") și alte aluzii livrești, cu precădere mitologice, care dau o ținută solemn-sapiențială monologului, retorică atacată apoi de acizii ironiei și sarcasmului. Iată un fragment din Cântul IV, în care asemenea registre se întrepătrund: „Îmi aprind lampa la tine, zvârl țărnă pe Acheron, / întoarce-ți lacrima dinspre zid./.../ Pe Polux! Iacătă ce mă jicnește/ și înfurie/ ca p-un tigru// ca pe-o pumă// căci// pe mal// ritorii, tâlcuitorii, / îngânându-se cu Bunul Francisc al Găgăuților/ cred c-am venit s-ascult cucul, / te dor sprâncenele de-atâta râs!// Citesc o scriptură despre iubire, mestec mieji de pâinică, să te sărut?" Alteori, monologul are o gravitate tragică, a cărei expresivitate e servită excelent de o anumită căutată prețiozitate a limbajului, ca la începutul Cântului V: „Eu unul fluier, chipurile, printre morți și statui/ – îmi trec vremea retras din bolgiile conceptelor/ numărând silabele primului tău cuvânt, contrazicându-mă, / cât e ziua de mare; suave est meum leve!/ Somnul meu, somnul pe-un singur țărm./ Râsul, nu mai vorbesc, limpezește doar cuta pustiului./.../ Ochii au culoarea degetelor strânse deja, / doar inimă și pâine să fie în mine?/ Mai mult ca oricând simt bezna sub răni, / moalele buzelor pe rugăciune. Ah, așa greșește bărbatul!/ dacă vara înghite sărat, tot vara cere și apă./ Dorințele scot limba la caii de circ". Sau acceptă să fie patetic, pentru a pune în contrast tonurile înalte ale protestului împotriva conformismului cu acceptarea condiției umane comune: „Împletitori de frânghii!/ Săpători de fântâni! Stingători de var! Corturarilor!/ Guri astupate cu pâine! Cum vă purtați cu lumina?". O sumă a accentelor „retorice" ale poemului a făcut E. Negrici, remarcând și subminarea, prin exces, a retorismului și amestecul, cu aceleași rezultate, în construcția imaginilor, al tragismului cu bufoneria: „Sumedenii de invocații rapsodice, explicitări, expoziții didactice, prolixități, rezumate utile și cuminți, prologuri, exhortații, etalări catedratice, îndemnuri, preexplicații, exclamații, interogații și autointerogații fac ca retorismul să fie măcinat prin chiar excesul de retorism. (...) La rândul lor și imaginile, – așa cum sunt ele născute din împerecheri hazardate, hirsute, bufone, din abstractizări și concretizări agresive – intră într-un conflict subtil cu tragismul confesării". Această stratificare tensionată a nivelurilor de expresie duce, în cele din urmă, cum s-a observat, la omogenizarea discursului, în care sunt menținute, pe de altă parte, de la un cânt la altul, câteva nuclee simbolice reiterate discret, în cupluri semnificative. Printre ele, pot fi înregistrate *ochiul* și *pleoapa* care-l închide, interzicând lumina (sau sprânceana, ca „ramă" formală, exterioară privirii luminoase), asocierea în opoziție a *pâinii* cu *lumina* sau cu vocea rostitoare de adevăr („tânjesc în dezbin târându-mă către Munte/ cu zăpezi pe felia de pâine", „guri astupate cu pâine"), dar îndeosebi a *pumnului* și *rugăciunii*, mai precis a degetelor ce se pot strânge fie ca semn al solemnei închinăciuni, fie ca simbol al revoltei („trei degete – o jumătate de pumn", „strânsei degetele în pumn părăsindu-mi blidul", „tresărim pipăindu-ne pumnii prin peisaje amnezice", „ploaia bate-n toate încheietorile pumnului", „ochii au culoarea degetelor strânse în pumn", „fără speranță, pumnu-i doar o adunătură de degete" etc.). Poemul lui **V. V.** se impune astfel, în peisajul liric al anilor 70 printr-o formulă de sinteză insolită a limbajelor în ceea ce s-a numit „ambiguitatea atoate aluzivă a discursului" (E. Negrici). Prepondera-rent metonimic, adică sugerând o anumită stare lirică prin construcția de „situații" narativ-descriptive, discursul poetic recurge destul de frecvent și la metafora îndrăzneață, lasă loc și suprafețelor voit prozaice care înglobează locuri comune ale limbajului de fiecare zi, inserează „aforisme", ascunde, în genere, motivația „logică" a unor situații și stări, căpătând astfel un aer „ermetic". Aparent lipsit de coerență – s-a vorbit despre „un poem din poeme" și despre „autonomia de poem integral" a fragmentului în cadrul ansamblului (Laurențiu Ulici) – *Îndreptările*... își asigură unitatea prin convergența sugestiilor într-o îndrăzneață compoziție polifonică.

EDIȚII: *Îndreptările doctorului Faust sau Calea cea mai lungă*, București, 1978; *Pedepsele*, București, 1980.

REFERINȚE *CRITICE:* L. Raicu, *Printre contemporani*, 1978; E. Simion, în „Luceafărul", nr.6, 1979; E. Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, 1985; Gh. Grigurcu,

Scanned with OKEN Scanner

Existența poeziei, 1986; L. Ulici, *Literatura română contemporană*, 1995.

I. P.

ÎN DULCELE STIL CLASIC — Volum de poezii de Nichita Stănescu. Publicat la București, Editura Eminescu, 1970. O selecție severă din acest volum (se reține doar 37 de texte din 137) este prezentă în antologia *Starea poeziei* , publicată în colecția „Biblioteca pentru toți" a Editurii Minerva (1975). Ediția îngrijită, „cu acordul autorului", de Alexandru Condeescu (*Ordinea cuvintelor*, vol.II, București, Ed. Cartea Românească, 1985) reține, la rândul ei, doar 64 de titluri ale sumarului originar. În ambele antologii, sunt eliminate titlurile celor două cicluri – *Unsprezece feluri de a-ți pierde lumea* și *În dulcele stil clasic*.

În legătură cu „dulcele stil", s-a vorbit ca despre un „interludiu «clasicist»" între două momente de „criză a logosului și/sau a lumii" (Cristian Moraru) pe care le-ar marca *Necuvintele* (1969) și etapa ultimă a creației lui **N. S.**, inaugurată de *Epica Magna* (1978). S-a observat însă și că titlul volumului nu este „întrutotul adecvat" conținutului său, discursul liric fiind mai degrabă „ultramodern" iar „clasicitatea" reducându-se la menținerea unor „scheme prozodice" – ritm, rimă, organizare strofică – „pastișându-i", de pildă, pe Arghezi sau Blaga (D. Micu). Secțiunea cea mai amplă a volumului, așezată sub titlul *În dulcele stil clasic*, corespunde, de fapt, acestei formule doar în măsura în care sugerează o anumită stare destinsă, senină, lipsită de crispări, prin excelență lirică, cu accente ludice, și o atmosferă de ceremonial grațios-teatral (în versurile de dragoste), cu note, chiar, de „frivolitate" și o anumită neglijență mimată a structurării poemului. Lucian Raicu reține aici „latura sa «muntenească», firea expusă spectaculos la vedere, preferând «vorbirea» în consecință, colorat-distanțată, teatral-cenzurată, complice și volubilă". Cartea se deschide însă cu ciclul mult diferit, totuși, ca factură, *Unsprezece feluri de a-ți pierde lumea*, care continuă mai curând stilul poemelor din *11 elegii* sau *Laus Ptolemaei*, adică un discurs puternic intelectualizat, racordat organic la reflecția „sistematică" închegată până acum, legată de „fenomenologia" subiectului liric și de relațiile dintre cuvânt și univers. Câteva dintre temele deja familiare ale viziunii poetului se regăsesc aici: cea a „privirii în acțiune" ca energie dinamic-transfiguratoare („În mine e un ochi/ înlăuntrul meu/.../ El este vederea în acțiune./ Nu are trup decât de jur/ împrejurul lui./ Acționează înlăuntru, mai ales/ înlăuntrul său însuși"); cea a exteriorității lumii văzută ca ruptură/degradare a eului-origine („Noi, eu adică, / suntem și sunt/ cel mai vechi// Tot ceea ce ne însoțește, / totul/ e decăzut din noi"); tema „sinelui bolnav" izgonit din raiul „fără-de-greutății absolute", ca reprezentare a alterității alienante (trecerea, de sursă filosofică hegeliană, de la „în sine" la „pentru sine"), interpretate, în termeni „arghezieni", drept cădere în materialitatea impură ori metamorfoză în alte ipostaze ale substanței („Piramida/ pe «I» este precum omida./ Cristalul de cuarț/ e numai o ploaie de marți/.../ Fierul/ e ca norul./ Bolovanul/ suav ca ora, ca luna, anul") și, în ultimă instanță, drept cristalizare în semn, în *cuvântul* conferind imperfecțiunii și perisabilului șansa permanenței: „Din prea marea greutate în curând/ sinele curgând peste sine/ se transformă-n cuvânt.// El este desăvârșit./ Se poate trăi în el". Tot aici, tânjirea spre „necunoscut" și tandra comunicare, prin reverie, cu misterul sunt reprezentate într-o delicată înscenare fantezistă, ca întâlnire cu un personaj astral, melancolic, misterios și singuratic, la care poetul vine înconjurat cu „turma (lui) de lei străvezii" (v. *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*); foamea de absolut a ființei cunoaște o reprezentare simbolică ce va reveni până în ultimul volum, *Noduri și semne* (1983), în figura „lupului singuratic", „visător și trimbulind" („Lupul singuratic merge/ doamne, numai peste lege, / numai peste cea zăpadă/ ce va fi cândva să cadă./ A-ntâlnit un îngere/ dormitând în plângere./ Creierul i l-a mâncat/ lupul cel înfometat..."); o „certare" ludic-umoristică a ființei mărginite, inapte de o reală comunicare cu sacrul e înscenată în antologicul poem *Al meu suflet, Psyhée*, unde incapacitatea de conștientizare a „vinei" e sugerată în termeni pitoresc-familiari, contrastând cu noblețea și puritatea Îngerului dojenitor: „A venit îngerul și mi-a zis:/ – Ești un porc de câine, / o jigodie și un rât./ Pute iarba sub umbra ta care-o apasă;/ mocirlă se numește respirația ta!/ – De ce, i-am strigat, de ce?/ – Fără pricină!/.../ Apoi îngerul,

Scanned with OKEN Scanner

ah, îngerul, ah, îngerul., ah, îngerul/ a plecat cu aripi de aur zburând/ într-un aer de aur./ Fluturi de aur/ fâlfâiau în aura îngerului de aur..."); şi nu mai puţin remarcabilă este *Moartea păsărilor*, unde Îngerul apare acum el însuşi într-o ipostază degradată, caricatură a „heruvimului bolnav" al lui Arghezi („fumează/ ţigare de la ţigare", „aura lui afumată/ i-a căzut în jurul gâtului/ ca un ştreang", aripile i se blochează în ziduri şi crengi), într-un peisaj apocaliptic în care ploaia cu ouă de păsări e un semn al sfârşitului (al cărui spectacol, mult amplificat, va putea fi regăsit în ultimele volume ale lui **N. S.**): „Se-ngroaşă norul de păsări/ peste oraşu-ngropat, lipicios;/ plouă cu ouă torenţial/ peste căruţă şi peste cal, / peste motor şi peste canal.// Îngerul îşi duce mâna la gât, / ţigara-ncleiată îi curge pe jugulară./ Miroase-a avort şi a hoit nenăscut, / a oră barbară". Faţă de acest preludiu în tonuri grave, spaţiul „dulcelui stil clasic" aduce o notă de seninătate şi prospeţime vitală. Poezia ce dă titlul volumului nu e străină de latura suavă a eroticii din *Florile de mucigai*: „Dintr-un bolovan coboară/ pasul tău de domnişoară./ Dintr-o frunză verde, pală, / pasul tău de domnişoară" ; altundeva, limbajul sublimat al „mahalalei" e exploatat cu expresive efecte de contrast: „Ei i se face rău de singurătate/ ea stă şi spală tot timpul podeaua/ până o face de paisprezece carate/ şi tocmai să calce pe dânsa licheaua"; nu lipseşte nici „romanţa" cu vagi trimiteri eminesciene, ca în *Scurtă baladă*: „Numai fereastra ta nu se stinge, nu./ Singură sus, lângă cer, orbitoare, / ca un ochi mă fixează când trec/ bolnav de vini imaginare"... Legea însăşi suportă un particular proces de „îndulcire", într-un titlu precum... *Dulciferarea legii*. Licenţele faţă de disciplina clasică sunt numeroase şi la nivelul „gramaticii" discursului liric, unde libertăţile combinatorii ale materiei verbale au rezultate estetice calitativ diferite. Schimbarea categoriei gramaticale, efectele contaminărilor sonore, asocierile insolite în spaţiul scriptural şi cel al concretului existenţial continuă, de altfel, experienţe manifestate şi în cărţile precedente: „N-ai să vii şi n-ai să morţi, / N-ai să şapte între sorţi, / N-ai să iarnă, primăvară, / N-ai să doamnă, domnişoară", "Lângă tine, lângă lânga, / arme sunt şi numai arme", „A îl va mânca pe îl şi pe al", „Este/ a fost mâncat/ de către nu este". Astfel de jocuri sunt, de altfel, legate de tematica, dominantă în universul imaginar al acestei cărţi, a *cuvântului*, semn sau echivalent al realului şi chiar substitut al lui. Însuşi eul liric se defineşte, la un moment dat, drept „pământul vorbirii cuiva", materie primă din care-şi trage substanţa cuvântul, nu fără o anumită agresivitate generatoare de spaima înstrăinării de sine în verbul pur: „Şi aşa mă muşcă litera «E»./ Sărat cum sunt mă muşcă.// Şi ce gură are doamne, de puşcă./ Şi-a pus-o pe inima mea./ Litera «I» adică, litera «I»./ Doamne a răsărit o stea, / o stea scrisă: «A FI»". Altădată, cuvântul apare ca soluţie provizorie a unui deficit vital ori „mărturie" a trecerii fiinţei prin lumea perisabilă: „Mă cârpesc cu vorbe, cu substantive, / îmi cos rana cu un verb./ Nobile paleative/ de serv./.../ Căci trebuie să dăm şi mărturie, / altfel nimica n-ar mai fi, / în dulce scriere târzie/ ţinând alături morţi şi vii" (*Testament*); sau, ca în poemul *Din când în când*, preschimbarea în cuvinte (care va fi tema şi a altor poeme, mai târzii, concepute ca dialoguri cu Daimonul), apare drept năzuinţă a depăşirii statutului precar al făpturii în ceea ce eseistica poetului numeşte „partea cea mai rezistentă a biologiei umane": „Din când în când nu mai vor să fie ceea ce sunt/ lucrurile şi fiinţele ce au fost, / ci ele vor să fie numai şi numai/ erând". Limbajul continuă să fie pentru **N. S.** o substanţă multiplu stratificată şi germinativă, aşteptând gestul eliberator: „Fiecare literă are fiinţe/ în ea/ şi nefiinţe.// Să-l omorâm cât mai repede pe A, / să-i eliberăm pe închişii lui". În ansamblul său, acest volum stă sub semnul unei voinţe de eliberare a imaginaţiei de sub orice constrângere, de atingere a ceea ce poetul numeşte „un fel de văz cam sunet şi neclar, / un fel de stare demiurgă" . Câteva dintre reveriile sale cele mai semnificative sugerează ieşirea din vechea „carcasă" limitativă („Din această carcasă de cal îmbătrânit/ înainte de vreme, / un suflet de licorn ameţit/ îşi scoate-o potcoavă-n poiene"), din „privirea gravidă... contemplând nemărginirea" se naşte o pasăre măiastră, care zboară „până dincolo de moarte", subiectul liric se visează, altădată, iarbă pe cerul păscut de meteorii trimişi de Dumnezeu, ori „taure... înhămat la reci lumine". Părerea de rău de a nu fi grec (v. poemul *Iar nu barbar*...) într-o lume a plenitudinii vitale a cărei armonie să intre în rezonanţă cu propriul echilibru lăuntric se

Scanned with OKEN Scanner

înscrie în aceeași ordine a unei viziuni preponderent senine, ce lasă ființa disponibilă pentru cele mai neașteptate revelații. Numind câteva „extreme, intim și surprinzător de inedit asociate" în acest volum, D. Micu vorbea despre o „năzuință... către pur, către idealitate, către un absolut conceput ca stare precosmică", o „năzuință – la alt nivel de experiență interioară – către copilărie", „tentative de a ieși din cuvânt și fascinația cuvântului", „ascensiuni în zonele abstracțiilor reci și ancorări în prozaic, în cotidian, filosofie și joc infantil". Ele pot fi regăsite, într-adevăr, toate, într-o sinteză originală, de factură „postmodernă", în această carte cu foarte multe poeme de referință, nu lipsită însă, mai ales în partea ei secundă, nici de texte de pură dexteritate asociativă, eliminate pe bună dreptate din „ediția definitivă" menționată, apărută postum.

EDIȚII: *În dulcele stil clasic*, București, 1970; *Starea poeziei*, Prefață de Aurel Martin, București, 1975; *Ordinea cuvintelor*, II, Cuvânt înainte de Nichita Stănescu, prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu, cu acordul autorului, București, 1985; *Poezii*, Antologie, postfață și bibliografie de Cristian Moraru, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, în „Luceafărul", nr.38, 1970 (v. și *Scriitori români de azi*, 1974; ed.II, 1978); N. Manolescu, în „Contemporanul", nr.44, 1970; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, 1970; V. Felea, *Poezie și critică*, 1971; P. Poantă, *Modalități lirice contemporane*, 1973; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; Dan Cristea, *Un an de poezie*, 1974; M. Papahagi, *Exerciții de lectură*, 1976; D. Micu, *Periplu*, 1977; E. Negrici, *Nepăsarea suverană*, 1978; I. Pop, *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, 1980; Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu.Între poesis și poiein*, 1991; Corin Braga, *Nichita Stănescu – orizontul imaginar*, 1994; Daniel Dimitriu, *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Iași, 1997.

I. P.

ÎN FAȚA TIMPULUI — Culegere de versuri, ediție retrospectivă, de Demostene Botez. A apărut la București, la Editura pentru Literatură, în 1967, cu o prefață de Ovid S. Crohmălniceanu.

Volumul reprezintă o selecție din întreaga creație a scriitorului, de până la 1967; sunt reținute, astfel, o serie de titluri din sumarul unor volume ca: *Munții* (1916), *Floarea pământului* (1920), *Povestea omului* (1923), *Zilele vieții* (1927), *Cuvinte de dincolo* (1934), *Floarea soarelui* (1952), *Versuri alese* (1958), *Prin ani* (1958), *Carnet* (1961) și *Oglinzi* (1963). În *Istoria literaturii contemporane*, E. Lovinescu situa – nu fără temei – lirica lui **D. B.** într-o categorie a „poeziei erotice și elegiace", clasificare preluată, de altminteri, și de Ovid S. Crohmălniceanu („lirica elegiacă și sentimentală"). Tonalitatea definitorie a liricii lui **D. B.** este, într-adevăr, cea elegiacă, îndeosebi în creațiile începutului, unde poetul evocă adeseori, cu nostalgie, locurile natale, satul copilăriei, de care, asemeni oricărui scriitor de linie tradiționalistă, se simte legat prin trainice rădăcini: „Îmi amintesc de Paști, la noi acasă:/ O zi de primăvară, luminoasă, / Cu adieri de clopote pe sat./ Îmi amintesc de-o liniște deplină, / De vișini înfloriți într-o grădină, / De flori de zarzăr care s-au desprins/ Și au căzut, de parcă ar fi nins" (*De Paști*). **D. B.** excelează însă mai cu seamă în mici compoziții ce descriu atmosfera lâncedă și încremenită a târgurilor de provincie, ca în poezia *Amiază*, de pildă: „O după–amiază de duminică și soare, / Cu lucrători ce iasă la plimbare, / Cu-o slugă tristă care stă în poartă, / Privind pe ulița pustie, moartă.// De zidul alb al casei de la stradă/ Se sprijină o umbră să nu cadă, / Și dus de apa morților albastră, / Tot cerul curge pe deasupra noastră.// Din nu știu care depărtări nebune, / Un clopot, rar, a început să sune;/ Din nu știu care mahala uitată, / Un clopot rar și trist ca niciodată". Versurile de acest tip sunt îmbibate de regulă de o tristețe, în care lui Ovid S. Crohmălniceanu i se pare, chiar, a desluși unele accente bacoviene, ca în *Toamnă timpurie*: „Era tăcere ca-ntr-o casă de bolnav, / Frunzele cad pe furiș, / Soarele-i firav în luminiș.// Totul e pustiu/ Ca într-o casă/ Din care-a fost scos un mort/ Pe-o zi frumoasă". Sau ca în *Așteptare*: „O goarnă sună în Copou, –/ Închide sara un cavou/ În două dealuri încuiate". În poezia sa de inspirație erotică, **D. B.** dă expresie unui sentimentalism lipsit de „furtuni și avânt", cum îl definește, cu exactitate, E. Lovinescu, un sentimentalism cu aer de romanță. Pasiunea poetului se desfășoară de predilecție în acompaniament de caterincă:„Cânta o caterincă în colțul unei strade, / Cânta o caterincă un cântec de demult;/ Erau în el acorduri de triste serenade, / Și fără voie parcă, am stat ca să-l ascult.// Erau iubiri străbune și parcă-mbăl-

Scanned with OKEN Scanner

sămate/ În cântul ce-alungase tăceri de țintirim./ Așa purtăm cu toții neștiutori în spate/ Un cânt ce nu-i al nostru și totuși îl trăim.// Au fost odată inimi ce-au tremurat nebune/ În cântecul acela continuu și banal, / Ce-l auzim în stradă și-n suflete ne pune/ O nostalgie tristă de nopți târzii de bal.// Așa purtând povară, mi-am împărțit eu cântul/ Ce l-am crescut în suflet și l-am trăit mereu, / Să-l poarte ca pe-acesta pe străzi înguste vântul, / Să fie-al tuturora precum a fost al meu" (*Cânta o caterincă*). În volumele publicate după 1944 (volume reprezentate copios în această selecție), **D. B.** scrie o poezie cu totul diferită (ca tematică și tonalitate) de cea a începuturilor, cum ne-o dovedesc numeroasele sale „arte poetice", precum *Ștafeta generațiilor*, unde este repudiată cu vehemență lirica „intimistă" („Să scrii cu gându-ntreg la omenire, / Iar nu trăgând cu ochii la oglindă./ Că cel ce-aleargă după nemurire, / Cum nu-ți prinzi umbra, n-are s-o mai prindă"), ca și căutările „formaliste" („Dar noutatea nu-i în rime rare.// Să nu le tot vânezi cu orice chip, / Că versul nu-i cuvinte-ncrucișate, / Nici arabescuri trase pe nisip, / Nici joc subțire de societate"). Versurile din această perioadă ale lui **D. B.** nu mai au tonul elegiac de odinioară, ele se transformă în imnuri și ode, închinate constructorilor noii societăți, ca în poezia *Tractoristul de noapte*: „E noapte neagră peste câmpu-ntins, / De parcă-ntreg pământu-i o genune./ Prin beznă rătăcește-un far aprins/ Pe arătura neagră de cărbune.// Plutește-n vid lumina străvezie/ De far stingher pe craniu de tractor, – / Ciclop din noua mea mitologie, – / Orbecăind într-un dantesc decor". Același ton artificial sărbătoresc și în poema *Aniversare*: „În țara noastră nimenea nu are/ Mai mult de optsprezece ani, / Acum, în august împliniți...". Din când în când, în poezia lui **D. B.** mai răsună, totuși, ecouri ale primei sale maniere, triste nedefinite, amintiri fără contur, ca în *Metamorfoză*: „Stau izolat în mine și le-ascult./ Vin oare de departe, de demult?". *În fața timpului* ne restituie imaginea, în timp, a unui poet care și-a dat întreaga sa măsură mai ales în piesele în care este reconstituită atmosfera apăsătoare a micilor târguri de provincie, a „locurilor unde nu se întâmplă nimic.

EDIȚII: *În fața timpului*, cu o prefață de Ovid S. Crohmălniceanu , București, 1967.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II 1982); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, 1974; I. Negoițescu, *Analize și sinteze*, 1976; Academia de Științe Sociale și Politice. Institutul de Istorie și teorie literară „G. Călinescu", *Literatura română contemporană. I. Poezia*. Coord. Marin Bucur, 1980; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române, vol. I (1800-1945)*, 1991.

L. P.

ÎNGEREASA CU PĂLĂRIE VERDE — Roman de Adina Kenereș. Apare în 1983 la Editura Albatros din București.

Volumul este structurat în trei părți, purtând titluri simulat alegorice (*Da'vulpea ia-o de unde nu-i !*; *Cât vezi cu ochii, numa' vulpi; ...și un câine*), în care figura animalieră desemnează – într-un registru ironic – mai mult o problemă cu mai multe necunoscute, decât o identitate sigură. Spre exemplu, la sfârșitul primei părți, personajul care, jucând rolul cititorului inclus, citise un roman cu titlul omonim, își manifestă nedumerirea: . „Da'bine, frate dragă, ce-i cu vulpea? Cât vezi cu ochii, nu e nici o vulpe pe nicăieri!?" Răspunsul autorului nu clarifică, ci, ambiguizând de fapt, avertizează provocator că fondul, substanța adevărată, se află în altă parte, tocmai în ceea ce nu se vede: „Păi asta zic și eu, râse Vlad, «Da' vulpea – ia-o de unde nu-i!»" Cât privește tipul de compoziție, acesta poate fi explicat tot prin mijlocirea reflecțiilor unui personaj: întrucât viața nu „era ghem rotund, ca un roman clasic", ci „îi atârna un capăt pe dinafară, ca unui roman modern", părțile – nesupuse principiului cauzalității și nici strictei cronologii – își păstrează o apreciabilă autonomie narativă (fiecare poate trece drept o nuvelă de mai mare întindere). Prima și ultima parte cuprinde istoria unor tineri filologi, aflați – în cea dintâi secvență – în preajma absolvirii (înaintea licenței și în vacanța de după repartiție) și – în partea ultimă – la trei ani de la încheierea studiilor. Vlad Dejan și Andrei Moscalu, protagoniștii narațiunii, se află într-o foarte stabilă relație de prietenie, alimentată, pe lângă afinitățile și preocupările intelectuale, tocmai de diferențele de personalitate, în măsură să asigure o simbioză prin complementaritate: „Vlad citea femeile, Moscalu făcea amor sportiv până la epuizare, Vlad își organiza expediții în

Scanned with OKEN Scanner

munți, Moscalu făcea escapade picante, Vlad cheltuia cu oamenii, Moscalu cu situații interesante ș. a. m. d. În două cuvinte, Moscalu își clădea treapta, în timp ce Vlad, cel puțin în viziunea îngrijorată a doamnei Dejan, își săpa groapa". Partea mediană este consacrată Corneliei, prietena lor, supranumită „îngereasa cu pălărie verde", a cărei istorie se configurează în doi timpi: mai întâi, din propria ei confesiune (probabil epistolară) încredințată lui Vlad și, ulterior, dintr-o lungă scrisoare adresată de Vlad Dejan tatălui Corneliei, la șase luni de la dispariția fiicei, în momentul în care familia se pregătea de o despărțire definitivă printr-o înmormântare simbolică. Confirmând previziunile lui Vlad (neîncrezător în scenarii thanatice pentru că „formula Corneliei e de o vitalitate înspăimântătoare") și dezmințind spaimele paterne, Cornelia reapare – după trei ani de absență – în ultimele pagini ale romanului, fără să facă dezvăluiri, însă suplimentând, astfel, povestea (ambiguă, nehotărâtă epic pentru mai multe personaje) cu încă o enigmă. Deoarece, la fel ca unul dintre personajele sale și asemenea mai tuturor colegilor din generația sa, **A. K.** nu mai crede în modurile pure („Modurile astea relativ pure nu mai modulează pe nimeni"), ea va utiliza în construcția cărții registre diverse îmbinând – până aproape de suprapunere – gravul cu ironicul („Trebuie să râzi puțin. Nu poți rula mereu într-un gol serios"), perspective narative diferite (cu treceri subtile de voce de la persoana a III-a la persoana I), precum și felurite tehnici de relatare (confesiunea, schimbul epistolar, dialogul, introspecția etc.). Or, întreagă această varietate procedurală nu este afișată cu ostentație, și nici măcar pentru a demonstra înzestrarea tehnică sau știința scriiturii (de altfel evidente în cazul unei autoare ce dovedește chiar inventivitate tehnică), ci pentru a sluji palpitul viu, pregnanța și ritmul – păstrat mereu proaspăt, neatins de oboseală și, prin aceasta, de mare dinamism – al narațiunii. Având, la fel ca majoritatea scriitorilor din generația '80, instrucția teoretică necesară, cât și interesul pentru aspecte legate de facerea textului (prima parte a cărții putând fi citită, de altfel, ca *romanul unui roman*), lesne exprimat prin personajele care, mai toate, au preocupări literare, autoarea face, în unul din fragmentele de poetică implicită, o afirmație în măsură să dea seamă de diferența specifică, de locul propriu pe harta generaționistă: „Jinduiesc, îi spuneam, la cel care nu se va teme să își abandoneze interesul, atât de gesticulat în ultimul timp, pentru artefactura propriei cărți și va risca – ceea ce un film nu-și poate permite – să-și deconspire etica și estetica". Romanul se recomandă, așadar, și prin asumarea acestei funcții etice, ca un mijloc dacă nu de resuscitare, atunci de acută problematizare tocmai a *trăitului* (în detrimentul dimensiunii livrești, autoreflexive a textului): „Pe mine mă preocupa totuși chestia cu *trăitul* care se usucă văzând cu ochii, fie în viață, fie în carte. Sau cauză – efect: în carte, după cum în viață". Dacă, așa cum am arătat, în carte trăitul poate fi reabilitat prin mijloace tehnice în măsură să întrețină dinamismul (din acest punct de vedere, *Îngereasa...* este una dintre cele mai vii cărți ale ultimelor decenii și, în general, ale literaturii române care nu mizează pe infatigabilitatea ritmului), în viață problema creează situații de mare complexitate pe care aceeași carte încearcă – păstrându-și funcția estetică – nu atât să le dea soluții, cât să le semnaleze existența, punându-le în pagină. În acest sens, tema fundamentală a scrierii este *inadaptarea*. Or, la acest nivel, *Îngereasa...* e în măsură să probeze o variațiune (mutație) semnificativă în istoria temei și să consemneze, deopotrivă, apariția unei noi clase de inadaptați. Această nouă clasă, care cuprinde mai toate personajele de vârstă tânără ale cărții, inclusiv pe cele de plan secund (Mircea) sau episodice (chelnerul – orientalist), se îndepărtează de tipul standard (prezent în literatura anilor '60-'70), descins, cel mai adesea, din tratatele filosofiei existențialiste, prin faptul că noului inadaptat îi lipsește motivația metafizică și, în general, raportarea la esențe („sunt toxice"), îi rămân străine apatia, retractilitatea, izolarea și, deși trece prin momente de silă și anxietate, nu se complace nici în tematica ratării, nici în analitica eșecului. În schimb, dezadaptații de la 1980 („anul de grație o mie nouă sute optzeci fix") au de partea lor conștiința propriei valori, o mare fermitate a opțiunilor și a atitudinilor, greu de dizolvat și, defel în ultimul rând, scutul apărător al ironiei (și autoironiei) care îi ferește de statutul de victimă într-o dramă a noncomunicării. Chiar dacă, explică Îngereasa, „nu văd nici un sens pe nicăieri" și tot ea crede

Scanned with OKEN Scanner

că „suntem arhetipul omului bun de prisos", iar Vlad (care „era lipsit de mililitrii vitali de ambiție și angajare") scrie „un roman despre omul bun și ineficient", personajele vor continua să postuleze – oricât ar părea de paradoxal – crezuri de factură afirmativă. Drama lor stă mai degrabă în faptul că atât voința, cât și puterea lor de a face sunt refuzate de o comunitate blocată în inerții: „Iluzia asta nenorocită – îi mărturisește Vlad lui Andrei – că pot schimba, face, propune ceva... când toate căile sunt deja bătute bine... mă omoară. Mă simt un formidabil inventar... o listă de bâlci... am de toate... pricepi că nu pot să pun în mișcare nimic?" Discuția Îngeresei cu psihiatrul (care nu mai este figura omnipotentă și eficientă din viața și cărțile generației anterioare, deoarece inteligenta sa pacientă îi dejoacă, cunoscându-i-le, toate trucurile) demonstrează aceeași spaimă de inactivitate: „Uite, eu sunt greșită: nu mă zbat întâi să supraviețuiesc și după aia să fac nu știu ce. Mă simt ca o gâscă îndopată cu sila, dacă nu pot să fac ceva". Mizând, din nou, pe principiul „modurilor impure" și pe complexitatea, ireductibilă la o singură față, a eroilor, **A. K.** își urmărește personajele nu doar în situațiile problematice, ci le angrenează, pentru a le putea vedea mai bine, și în – uneori de mare tandrețe – scenarii amoroase, prilej – în plus – de a construi două figuri feminine remarcabile, Lia și Cristina. Apar, astfel, unele dintre cele mai frumoase pagini consacrate întâlnirii erotice la vârsta tinereții, la a căror reușită concurează magia replicilor (în a căror iuțeală și inteligență se măsoară intensitatea sau prospețimea emoțiilor), o difuză dar plină senzualitate, o nerăbdare a apropierii consumată în același timp cu strategia protectoare a amânărilor. În totul, *Îngereasa cu pălărie verde* este una dintre cărțile în care poate fi citită cu mare transparență noua opțiune existențială a generației '80, schimbarea de viziune asupra lumii și adoptarea unui alt program literar, calități prin care – mai adăugând excelența în a lucra cu registre diferite ale limbajului, buna supraveghere a construcției, vivacitatea întregului, dar și acea inefabilă semnalată de mai toți comentatorii, anume remarcabilul talent al autoarei – romanul **A. K.** se înscrie între realizările memorabile ale genului.

EDIȚII: *Îngereasa cu pălărie verde*, București, 1983.

REFERINȚE CRITICE: Gh. Crăciun, în „Astra", nr.3, 1984; Irina Petraș, în „Transilvania", nr.7, 1984; Norman Manea, *Pe contur*, 1984; M. Iorgulescu, *Prezent*, 1985; Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993.

S. C.

ÎNGERUL A STRIGAT — Roman de Fănuș Neagu. Apare în 1968 la Editura Pentru Literatură. Conform notației auctoriale ce încheie textul, romanul este scris pe parcursul a șapte ani și elaborat cu minuție în mai multe variante (patruzeci, după o declarație a autorului). Reprezintă, alături de *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (apărut în 1976), vârful creației epice al lui **F. N.** Primit cu entuziasm atât de către critica literară, cât și de către public, *Îngerul a strigat* este tipărit până în prezent în șase ediții.

Construit pe o structură ce propune o atmosferă (și o sintaxă) de tip faulknerian, îmbinând schimbarea planurilor și povestirea în povestire cu reveniri frecvente (Marian Popa), romanul lui **F. N.** *Îngerul a strigat* definește un spațiu matrice al câmpiei scitice, guvernat de „mythos", care se organizează simbolic pe dimensiunile efortului de reunificare a Binelui cu Răul, în cadrul unei perspective dialectice asupra devenirii Lumii și a Cosmosului (Ioan Holban). Integrat de Anton Cosma seriei romanului neotradiționalist (într-un „moment 1965 al Adevărului", caracterizat prin reafirmarea primatului estetic și prin diversitate stilistică) și anume, în interiorul acesteia, romanului narativ-baroc, textul lui **F. N.** se înscrie afirmă comentatorul, într-o tradiție metarealistă ce-i include pe V. Voiculescu, D. R. Popescu sau Ștefan Bănulescu și care deplasează istoria și geografia românească în mit, pe coordonatele unei literaturi îmbibate de „parfumurile violente ale civilizației levantine, bizantino-asiate". Imagine a unui topos geografic și cultural filtrat prin conștiința artistică, *Îngerul a strigat* reprezintă o construcție epică ce obligă la o pluralitate a nivelurilor de lectură. Roman al iubirii senzitive, vitaliste, ce devine prin purificare propria sa abstracțiune (Marian Popa), roman al naturii ca Ființă eternă ce alimentează rațiunea și luciditatea dar și fantezia și sufletul (Marian Barbu), lume

Scanned with OKEN Scanner

geologică populată de personaje a căror esență intimă este necesitatea biologică (Fănuș Băileșteanu) și în care puterea cuvintelor egalează culorile lui Bosch (Irina Petraș), *Îngerul a strigat* se organizează ca un text al voluptății trăirii prin limbaj, în care tumultul afectiv al tipului clasic înlocuiește gnoma cu spovedania sau confesiunea (Mircea Muthu) în seria „arabă" a povestirilor. Carte barocă, a „frenezиilor" ținând de o teatralitate implicită, de instinctul fundamental al „punerii în scenă", romanul lui **F. N.** propune imagini (clișee) ale unor destine „înscenate" adesea la modul fabulos și organizate fundamental pe baza motivului „exodului", al călătoriei. O serie dintre locuitorii satului dunărean Plătărăști își părăsesc vatra, printr-un concurs de împrejurări ce îmbină, în imaginarul epic, clasica ipostază a „Destinului" cu ideea liberului arbitru ca sursă a erorii tragice de opțiune. Ei „migrează" înspre „tărâmul promis", Dobrogea, pentru a construi o lume nouă. Motivului cuceritorului i se substituie însă, destul de curând, acela al „omului sub vremi". Victime ale istoriei și ale propriilor opțiuni, țăranii dunăreni merg pe un drum pe parcursul căruia moartea (în cazul unora dintre personaje) și eroarea (în cazul altora) se conjugă în a distruge coeziunea grupului și a-i transforma, pe unii dintre ei, urmăriți cu predilecție pe firul narativ, în călători „de vocație". În urma rupturii de spațiul natal, personajele se organizează în două tipuri ontologice. Ele formează, pe de-o parte, seria „condamnaților" (tipul pasiv), constituită din cei care rămân în noul topos, încercând să înfrunte o realitate străină, ostilă. Există, pe de altă parte, seria „rătăcitorilor" (tipul activ), al căror exponent principal este personajul Che Andrei, insul în perpetuă căutare de sine, în egală măsură străin de universul de adopțiune, ca și de cel originar, care nu-l mai „recunoaște", găsindu-și (temporar) locul în tărâmul exotic (abstras temporalității, precum în *Tinerețe fără bătrânețe...*) al plantației viticole. Via apare ca simbol al licorii bahice, panaceu temporar al tensiunii date de scindarea ființei. Funcția bahică este aceea de modificare a percepției, de obturare a realității îndărătul unei măști a fericirii utopice. Puse sub semnul vitalității frenetice, alcoolurile întreține sărbătoarea, „visul", iar eroii ard sub semnul lui Dionysos (C. Ungureanu), organizați temporar într-o mistică triadă. Principiul feminin e dezintegratorul paradisului temporar. Apariția femeii, Oli, induce precaritatea în triumviratul masculin (Amuzian – Che Andrei – Ion Mohreanu), care destramă, o dată cu el, imaginea raiului idealist utopic al „văii cu lapte și miere" – aici „dealul cu vie", în viziunea parodică a lui **F. N.** Parodică este scrisoarea prin care Che Andrei îl cheamă pe Ion Mohreanu la ferma viticolă – imagine răsturnată în oglindă a scrisorii lui Euthanasius către Ieronim, după cum pervertită grotesc este dialectica amoroasă idealist paradisiacă din povestea romantică. Abolirea granițelor și obsesia călătoriei devin o a doua natură a personajului Che Andrei, care reeditează mitul picaresc pe temeiurile necesității interioare de libertate. Pe linia Panait Istrati – Zaharia Stancu, **F. N.** recreează picaro-ul în accepțiunea clasică a sa, pentru care călătoria devine o fatalitate asumată (Mircea Muthu). Personaj privilegiat în economia narativă, destinul său dinamic reproduce doar finalul existenței euthanasice, optând, după o peregrinare prin lume, pentru o risipire în ea, reconfigurând ideea „drumului fără întoarcere" în sensul unei imagini (aproape deificantă) a thanatosului ca deschidere: „mă duc să mor unde nu mă știe nimeni, toți care m-au cunoscut să zică: Che Andrei a plecat din nou de nebun, da într-o zi o să se-ntoarcă pe negândite. Pentru că ăi plecați trebuie să se-ntoarcă, numa pe mort nu-l așteaptă nimeni. Voi toți o să credeți că sunt viu și o să mă-ntorc." Personajului îi lipsește apetitul fantasmic al eroilor mateini, discursul său despre lume și călătorii e întotdeauna retrospectiv, iar nu proiectiv. Forța sa constă însă în actul „călătoririi", pe care îl realizează cu voluptate. Dacă romanul caragialian reprezenta momentul de pauză în „punctul fix al lumii rotitoare" dintre două călătorii de facto, un moment al reconfigurării proiective a lumii și istoriei, romanul lui **F. N.** propune tocmai imaginea vie a unui model dinamic, în care lumea este luată în stăpânire prin „vizitare", prin cunoaștere. Antiodiseic (călătoria devine un scop în sine, întrucât „întoarcerea acasă" își pierde obiectul, referința), personajul ipostaziază latura istratiană (C. Regman) a scrisului lui **F. N.**, alături de care vocația nastratinescă completează imaginea histrionică a unui povestitor de vocație. Mutațiile de regim narativ mar-

Scanned with OKEN Scanner

cheză un traseu oscilatoriu pe harta romanului. Tehnicile narative , ca şi imaginarul textului, configurează o dispoziţie prin excelenţă ludică. Barocului imaginii îi corespunde o nu mai puţin sofisticată arhitectură naratologică, în care discursul obiectiv, adesea „clinic" al eului auctorial coabitează naraţiunea la persoana întâi. Această din urmă formulă nu reclamă însă o tipologie a fluxului conştiinţei, ci un model anamnetic de tip Creangă, o repovestire obiectivată a unor realităţi subiective. Cu atât mai mult cu cât în spatele monologului personajului narator Ion Mohreanu se ascunde de fapt un dialog. Capitolul ultim al cărţii prezintă un Mohreanu prizonier, care, într-un soi de psihanaliză sui-generis, îi povesteşte unui coleg de detenţie episoade din propria istorie. Sadovenismul textului rămâne însă unul parţial. Magia povestirii, bazată pe funcţia incantatorie a cuvântului evocator, este privată aici de elementul ritualic. În absenţa preludiului (act de con-sacrare) şi a maestrului de ceremonii, magia procesului, amputată, lasă loc unui tragic burlesc şi aproape postmodern (prin gratuitatea onomasticii de tip western, în termenii lui Radu G. Ţeposu, a personajului rebotezat „Arizona"). Vidată de sens (revizitarea trecutului nu reprezintă o incursiune gnoseologică) şi de dimensiunea transcendentală, nararea rămâne astfel un atribut al jocului tehnicilor scripturale, dovedind o conştiinţă auctorială extrem de acută a eului narativ , care îşi revendică în exclusivitate (egolatru) drepturile de posesie asupra actului povestirii. Povestea despre tărâmul „de dincolo", loc al damnării – Dobrogea, reprezintă un model exemplar pentru arta povestirii la **F. N.** Fragmentul debutează cu un blestem („Marin Doancă ne-a înşelat. Are doi băieţi /.../ să dea Dumnezeu să li se usuce picioarele"). Ritualul povestirii debutează aşadar cu ipostaza logosului devastator – invocarea forţei transcendentale în scopul distrugerii fiinţei. Naraţiune în ramă, textul continuă prin descrierea, în tuşe de fantastic gotic, a lumii „de dincolo" un univers alienat în care pribegii din Plătărăşti („strămutaţii" – nume dat noii ginte, marcându-i fixarea definitivă într-un alt statut ontologic şi într-o altă realitate), pierduţi de sine prin ruperea de spaţiul originar, nu reuşesc să se regăsească. Percepţia damnaţilor asupra acestui topos lugubru este simptomatică: „latră câinii mai rău ca la turci în Anatolia. Noaptea /.../ îţi vine să sari din pat, să le retezi gâtu cu coasa sau să-i beleşti de vii. Iar marea urlă şi ea mereu – um! uuuu! – cere suflet de om /.../ Dobrogea e cu botul plin de zoaie, Dobrogea e un butuc de cretă şi-o căldare de sare". Scenariul mitic al morţii se leagă de prezenţa simbolului acvatic. Abandonarea toposului originar echivalează „trecerii râului" (nu întâmplător traseul e presărat, în roman, cu morţi violente). Lumea de dincolo de Styx e Infernul în care mitul corabiei rătăcitoare în căutare de suflete încetează a mai fi o abstracţie pitorească şi devine o realitate. Învierea morţilor nu are însă, în spaţiul blestemat, conotaţiile purificatoare ale scenariului creştin, ci aderă la demonologia nocturnaliilor romantice: „Toamna, în noaptea de Sfântă Măria Mică, ies din adâncurile mării toate corăbiile scufundate, morţii trec la cârmă, le pun pe linia de plutire şi năvălesc ca smintiţii peste pescarii care n-au avut vreme să se tragă la uscat. Nea Caramet /.../ a văzut corăbiile. Pluteau pe lângă ţărm, una lângă alta, şi căutau om viu". Astfel de imagini ce trimit la supranaturalul terifiant (G. Dimisianu) configurează scenariile halucinante ce se desfăşoară într-o lume a semnelor, de nuanţă sadoveniană. Semnificaţiile lor rămân însă cvasiobscure pentru personajele lui **F. N.**, care le recunosc, în majoritatea cazurilor, tardiv („Cine e croit să fie rău, dă semne de mic. Mărunte cât lindina, da dă semne. Numai că eu nu le-am luat în seamă" mărturiseşte unul dintre eroi). Semnul oniric – visul simbolic recurent, precum cel al lui Petrea Dună – este singurul recunoscut. El conduce la o conştiinţă a morţii, dorită şi prezisă explicit de către această insolită Cassandră. Sub semnul unei atari premoniţii pleacă în „exod" Nicolae Mohreanu, tatăl lui Ion Mohreanu – personajul confesiv din roman, vocea „de schimb" a discursului auctorial -, a cărui moarte deturnează fundamental destinul fiului. Filiaţia sadoveniană a cărţii devine evidentă în momentul revelării cutumelor arhaice ale acestei lumi. Precum în povestea din *Baltagul*, urmaşul mortului parcurge un pelerinaj în etape, al cărui scop este răzbunarea părintelui („La Dunăre moartea se plăteşte cu moarte"). Actul e ratat însă, întrucât vinovatul (hoţul Ţulea Fălcosu, figură de brigand levantin) moare înainte ca răzbunarea fiului să-l ajungă. Mistica predestinării (Ion Mohreanu – omul cu „faţa de

Scanned with OKEN Scanner

înecat" moştenită de la tatăl său) este abolită prin aceste moduri ale ratării actelor consacrate, destinul personajelor fiind redus la existenţa biologică şi, cel mult (în cazul „chiaburilor"), la cea socială. „Faţa de înecat" reprezintă însă a altă marcă a imaginarului romanesc, şi anume „masca" teatrală a fiinţei, semn al unei lumi (şi fiinţări) ca joc adesea grotesc, dramatic şi ingenuu, tratat „à la légère" prin prisma unui filtru balcanic ce transformă lumea ca teatru, de esenţă clasică, într-o „lume de bâlci". Mitul Golemului (tratat în cheie dramatică de un Agârbiceanu) coboară aici la statutul de „ciudăţenie" aproape indiferentă. Spiritul acestei lumi (spaţiu faulknerian în disoluţie, din care dimensiunea mistică se scurge infinitezimal prin capilarele existenţelor individuale confruntate cu un prezent din ce în ce mai agresiv, marcând căderea lumii mitice, arhaice, în istorie) este definit printr-o intervenţie auctorială care-i desemnează foarte exact coordonatele: „Prinderea şi aducerea porcilor din baltă se desfăşoară conform unui amestec de date păgâne şi religioase peste care, de-a lungul vremii, s-au suprapus obiceiuri noi". Dacă trâmbiţele îngerilor (cele trei strigări) vestesc naşterea – e de crezut, aici, că este vorba despre naşterea unei lumi noi –, ipostaza magilor aducători de daruri şi închinare din *Îngerul a strigat* repune în discuţie modelul parodic propus de scriitor. Căci magii, aici „omul cu faţa de înecat" (Ion Mohreanu), directorul fermei agricole (Amuzian) şi femeia uşoară (Oli), desemnează degradarea scenariului biblic, desemantizarea sa, în timp ce înseşi personajele piesei păstrează din „eroismul solar" doar gesturile, doar exterioarele, doar voluptatea încălcării normelor, în febra unui carnaval de proporţii (C. Ungureanu). Asfinţitul unei lumi se conjugă cu datele unui prezent din ce în ce mai acut, desemnând un topos specific, combinaţie de istorie modernă şi arhaicitate (o arhaicitate, însă, inaderentă la misticismul habotnic), cu tuşe ale demonicului, în fragmente integrabile fantasticului, precum şi cu certe nuanţe naturaliste.

EDIŢII: Fănuş Neagu, *Îngerul a strigat*, ed. I, Bucureşti, 1968; ed. a II a, Bucureşti, 1970; ed. a II a, Bucureşti, 1973; ed. a IV-a, Bucureşti, 1975; ed. a V-a, Bucureşti, 1984; *Ţara hoţilor de cai*, ed. definitivă nevarietur, vol. I, Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: C. Regman, *Cărţi, autori, tendinţe*, 1967; C. Regman, *Selecţie din selecţie*, 1972; Aurel Martin, *Metonimii*, 1974; G. Dimisianu, *Valori actuale*, 1974; Victor Atanasiu, în „Convorbiri literare", nr. 3, 1975; F. Băileşteanu, în „România literară", nr. 16, 1975; E. Simion, în „Convorbiri literare", nr. 11, 1976; Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, Bucureşti, 1977; E. Simion, *Scriitori români de azi*, Bucureşti, 1978; Radu G. Ţeposu, în „Steaua", nr. 29, 1978; Fănuş Băileşteanu, *Refracţii*, Bucureşti, 1980; M. Martin, în „România literară", nr. 40, 1982; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 25, 1982; M. Niţescu, *Atitudini critice*, 1983; C. Cruceru, *Dialog şi stil oral în proza românească actuală*, 1985; Emil Manu, *Mitologia câmpiei române*, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; A. Sasu, M. Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, 1986; M. Muthu, *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, 1986; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, 1988; Marian Barbu, *Aspecte ale romanului contemporan*, 1993; Irina Petraş, *Literatură română contemporană*, 1994.

C. T.

ÎNGERUL DE GIPS — Roman de Nicolae Breban. Apărut la Editura Cartea Românească, în 1973, cel de-al patrulea roman al scriitorului constituia prima sa manifestare după actul de disidenţă publică prin care **N. B.** dezavuase tezele ceauşiste din iulie 1971, intrând apoi în dizgraţia oficialităţilor comuniste. „Ideea" acestui roman i-a venit, după propria sa mărturisire, în vara lui 1967, când se afla prins în „tenebrele, hăţişurile" a ceea ce avea să se numească *Animale bolnave*: „În momentele acelea de descurajare şi silă (...) a izbucnit lumina, ideea: să scriu istoria (cu adevărat modernă, mi se părea!) unui bărbat ce *decade*". Cartea avea să fie scrisă mai târziu, în decurs de patru luni, de la începutul lui iunie până la începutul lui septembrie 1972.

Dacă în romanul anterior, *Animale bolnave*, **N. B.** aborda, în spirit dostoievskian, tipologia criminalului care ucide pentru o inumană idee, dostoievskianismul *Îngerului de gips* constă mai ales în ceea ce autorul numea cândva fascinaţia dedogmatizării personajului, un personaj care suferă de patosul karamazovian al autodistrugerii şi al umilinţei necesare pentru dobândirea propriului adevăr existenţial. Protagonistul Ovidiu Minda se supune unei sofisticate alchimii lăuntrice, avatarurile psihologiei sale abisale neputând fi explicate decât, eventual,

Scanned with OKEN Scanner

prin ceea ce s-a numit „determinism imponderabil". Somitate medicală, conferențiar universitar la mai puțin de 40 de ani, logodit cu distinsa doctoriță Ludmila Ogrin aceasta din urmă o fire geamănă, „structurată, europeană" , Ovidiu Minda pare să intre fatalmente într-un proces de decădere. Fostele sale valori și repere existențiale și morale se dovedesc dintr-o dată labile, fiind înlocuite cu altele, opuse. Așa-zisa decădere a doctorului Minda este catalizată de o „femeiușcă nostimă", Mia Fabian, în ochii căreia respectabilitatea și probitatea lui profesională par pură ipocrizie. Minda se lasă fascinat, paradoxal, de această femeie pe care în fond o disprețuiește, ea neatrăgându-l decât prin faptul că reprezintă o oglindă flagrant opusă a personalității sale (după cum Ludmila îi este o oglindă fidelă). Pentru a o cuceri, doctorul renunță treptat la habitudinile lui rigid-burgheze: îi dă lungi telefoane nocturne, își pierde ore importante dedicate altădată studiului, adăstând într-o stare cvasiabulică, perplex și neajutorat parcă față de tot ceea ce i se întâmplă, își neglijează logodnica, pe Ludmila, sfârșind prin a o pierde, provoacă un scandal și este bătut de amantul *en titre* al Miei, după ce încercase să o violeze etc. Mai mult, refuză chiar postul de director general în Ministerul Sănătății, gest care poate fi interpretat ca semn al dorinței de neimplicare socială, ca o ieșire temporară din complicitatea tacită și oarecum culpabilă cu sistemul politic al acelui timp. Iată, de altfel, cum își caracteriza autorul, într-un interviu, *Îngerul de gips*: „Un roman al dezadaptării, un roman esențialmente antinaturalist. Într-o vreme, încă, a poeziei, a păstrării posesiei ce atrage după sine atâtea alienări, *Îngerul de gips* propune un model al adaptării prin «dezadaptare», o pierdere activă, voluntară și inspirată a posesiei, a adaptării, a ruperii acestui «lanț blestemat». Cu ce câștig? Nu știu, poate supraviețuirea, văzută ca regenerare, ca umanizare de tip poetic". O posibilă cheie de lectură a romanului ar putea fi astfel oferită tocmai de natura subversivă a nevrozei lui Minda, care ar însemna o atitudine „politică" de protest pasiv, prin refuzul implicării. *Îngerul de gips* a fost de altfel primit la început cu o anumită reticență din partea unei critici abil manipulate de către fosta propagandă comunistă. Istoria aparentului eșec existențial al lui Ovidiu Minda a fost uneori interpretată, tendențios, ca inautentică, lipsită de relevanță și determinism social, neverosimilă, deoarece ar fi ruptă de contextul socio-politic. Un alt cronicar, neeludând simțul observației și vocația de analist a romancierului, părea iritat însă, într-o manieră proprie criticii partinice, de indeterminismul și viziunea discutabilă asupra condiției umane, căreia nu i s-ar descoperi nimic înălțător. În realitate, departe de a se solda cu un eșec sau cu o cădere, așa cum s-a spus, evoluția lui Minda (care a fost apropiat de profesorul Unrat, personajul lui Heinrich Mann, sau de Fred Vasilescu) închide în sine, la fel ca în cazul Toniei din *Don Juan* sau al lui Castor Ionescu din *Drumul la zid*, o „sinucidere" psihică întru libertate și autenticitate existențială. Romanul are drept moto un citat din Nietzsche: „...Cât adevăr *suportă*, cât adevăr *îndrăznește* un spirit? Aceasta a devenit pentru mine tot mai mult adevărata normă a valorii. Eroarea (credinței într-un ideal) nu este obtuzitatea, eroarea este lașitatea...". Pentru Minda, care-și presimte propriul *adevăr*, dincolo de ritualul cotidian al convențiilor și compromisurilor, și își înfrânge lașitatea conformistă de până atunci, căderea în mrejele Miei sau întrevederile maieutice cu prietenul său Laurențiu Ceea (fire donquijotescă, fals adaptată la viață, ca Minda însuși) nu sunt decât accidentele care confirmă o necesitate interioară mai adâncă, preexistentă. Nevroza ontologică a lui Minda – un antidot al otrăvirii cu propria viață – este totodată, în opinia personajului însuși, un mod sinucigaș de contemplare a existenței din afară, „un fel posibil de a te arunca în afară, perfect în afara ei, ca dintr-un tren în mers". Supunându-se, întrucâtva eroic, unui mod de existență care-i contrazice tipul de personalitate, „primul" Minda trece dincolo de un prag al umilinței și revelațiilor durerii și devine un fel de „mort de viu", pentru a renaște apoi ca un „al doilea" Minda, mai autentic. (De altfel, „ruptura" personajului, prezentă deopotrivă la Grobei din *Bunavestire* și la Castor din *Drumul la zid*, constituie, în opinia lui **N. B.**, diferența specifică a romanului în raport cu nuvela de mari dimensiuni). Așa se explică repetata invocare metaforică, pe tot parcursul romanului, a învierii biblice a lui Lazăr. *Îngerul de gips* se încheie printr-o formulă eliptică – „Un salt între două morți" – , sugerându-se aici moartea în viață" pe care doctorul Minda și-o

Scanned with OKEN Scanner

asumă, prin dedublarea sa sinucigaşă, şi, ca o consecinţă a acesteia, premoniţia extincţiei reale. Ultimele pagini ale romanului, care dau o dată în plus măsura prodigiosului talent de prozator al lui **N. B.**, descriu o autoînmormântare de viu a doctorului, o cvasimistică stare cataleptică, prin identificarea, onirică parcă, a protagonistului cu un sobol urât mirositor, grotescul confuziei regnurilor ajungând până la căderea lui Minda în pură obiectualitate. Doctorul suferă astfel o terifiantă proiecţie în „trupul" unui autobuz infernal de vechi, care ar fi trebuit să rugineasca într-un cimitir al maşinilor, dar „ca o rablă bătrână şi cu imaginaţie, înainta, valsând". După declaraţia autorului, *Îngerul de gips* ar fi istoria modernă a unui ins ce trăieşte un reflex uman simplu: „acela de a nu fi îngropat într-un mormânt de lux". Minda îşi transferă propria moarte asupra extrem de vitalei Mia Fabian (care moare, în fond, de o pneumonie neîngrijită, surprinzător de repede după ce devenise amanta doctorului), ea devenind îngerul său thanatic, „de gips". Castor Ionescu „murea" şi el, indirect, o dată cu sinuciderea soţiei sale, Florica. Prin „uciderea" sacrificială a acestor femei, Minda şi Castor se leapădă de carcasa lor preaumană şi renasc pentru o clipă eternă, ca apoi să intre într-un nou marasm. Unul revelatoriu de astă dată, un purgatoriu existenţial. Un simbolic salt suprauman – ideologia lui Zarathustra se întrevede o dată în plus la personajele brebaniene – între două morţi. **N. B.** pleda cândva pentru un „bizantinism" al romanului, constând, în descendenţa lui Dostoievski, într-o relativizare şi ambiguizare tipologică, prin care proza să dobândească poeticitate, iar fiecare „idee-persoană" să fie „fixă, inalterabilă, hieratică". Printr-un „bizantinism" romanesc care încarnează – epic şi poetic deopotrivă idei – , *Îngerul de gips* se impune ca unul dintre cele mai solide şi fascinante romane româneşti din ultima jumătate de veac, socotit, pe bună dreptate, de Alex. Ştefănescu drept „cel mai puternic şi complex roman" al lui **N. B.**

EDIŢII: *Îngerul de gips*, Bucureşti, 1973; ed. a II-a, cu o prefaţă a autorului, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: Aurel Martin, în „Contemporanul", nr. 39, 21 sept. 1973; I. Ianoşi, în „Luceafărul", nr. 39, 29 sept. 1973; Ovid S. Crohmălniceanu, în „România literară", nr. 40, 4 oct. 1973; idem, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981; V. Râpeanu, în „Contemporanul", nr. 46, 9 noiembrie 1973; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 47, 22 noiembrie 1973; idem, *Proza românească de azi*, 1985; Alex. Ştefănescu, *Preludiu*, 1977; idem, în „România literară", nr. 4, 2-8 febr. 1994; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; Georgeta Horodincă, *Studii literare*, 1978; M. Nițescu, *Atitudini critice*, 1983; Marian Victor Buciu, *Breban. Eseu despre stratagemele supraviețuirii narative*, 1996; Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei*. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban, 1997.

L. Pv.

ÎN GRĂDINĂ — Volumul debutului poetic al lui Dimitrie Anghel, apărut în febr. 1905 la Bucureşti. Primită favorabil de critică, dar fără succes la public, placheta e curând retrasă din librării. Demersul raportului din 1906, prezentat Academiei Române de C D. Ollănescu-Ascanio, unde propune cartea la „o parte din premiul academic Adamachi", rămâne infructuos, în ciuda sublinierii „eleganţei şi măiestriei versificării", prin care poetul atinge „înălţimea celor mai frumoase pasteluri ale lui Alecsandri". Din 1922 începând, ciclul *În grădină* reapare în toate ediţiile succesive ale culegerilor de *Poezii* sau *Poezii şi proză* ale scriitorului.

Geneza şi împrejurările editării cărţii sunt evocate de **A.** în *Întâiul volum* din *Povestea celor necăjiţi*: „Eu mi-alesesem lumea florilor, căci în lumea lor mi-am petrecut copilăria. Mi-aduceam aminte de grădina minunată unde am trăit, de murmurul sonor al şipotului, de freamătul arborilor, de toată risipa de petale ce o împrăştie necurmat vântul. Îmi aminteam simpatiile pe care le aveam pentru unele flori şi antipatiile nejudecate pentru altele. Pentru mine miresmele erau gândurile lor tainice, felul lor de a vorbi, şi eu aş fi putut gâci pe întuneric, noaptea, când e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimete, şi mai târziu toate amintirile acestea s-au redeşteptat şi m-au chinuit, şi asemuirea strălucirei lor am căutat-o în cuvinte, în alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză, ori un crin, am căutat s-o redau în strofe. La Paris, în preajma Luxemburgului, ori la Fontainebleau, în minunatele păduri, unde cărările sunt îngrijite ca aleele unei grădini, în liniştea aceea a copacilor seculari, îmi urmăream visurile mele, şi după ani de zile, ca un adevărat grădinar, ierborizând şi tăind crengile moarte şi netrebnice, mi-am

Scanned with OKEN Scanner

alcătuit un mănunchi din ce a rămas. Un pictor mi-a ilustrat cu dragoste acele visuri, un prieten entuziast s-a însărcinat cu publicarea lor, şi într-o zi, un volum cu coperta stranie şi neînţeleasă ca un rebus a apărut în vitrinele librăriilor... Dar florile mele au durat un anotimp, cât durează şi florile, şi bietele volume dispărând din vitrine s-au urcat în podul unui prieten, unde dorm şi acum în vrafuri, sub colbul aşternut de vreme, aşteptând o nouă primăvară". La data apariţiei cărţii, **A.** era cunoscut printre tinerii poeţi ai vremii prin „eleganţa şi măiestria versificării", apreciat fiind pentru „originalitatea şi morbidezza" cântării sale melancolice. Nota aparte a versurilor – datorată „sufletului nou" adus într-o ambianţă literară invadată de „impurităţile plebee" ale poeziei semănătoriste – va fi fost cu atât mai de neînţeles pentru contemporanii „fără gust şi fără simţ muzical", admiratori ai „defilărilor de silabe" din stihurile lui Haralamb Lecca, sau disponibili mai curând la retorismul de tip Cerna. Surprinzătoare, florile din insolitul mănunchi ikebanic al poetului – bujorii, nalba, mărgărintul, iasomia, sânziana, sulcina, micşuneaua, leandrul, gherghina, trandafirii, garoafa, ghinţiana, crinii, cicoarea, romaniţa, crizantema, brânduşele, stânjenelul, busuiocul, verbina, asfodelele, vioreaua, lăcrimioarele, măcieşii, măgheranul, lăurusca – impuneau, prin perspectiva neaşteptată propusă contemplaţiei, favorabile maximei introspecţii, un prestigiu nemaiîntâlnit în epocă. Inspiraţia specifică, strălucitoare şi gravă, egal depărtată de „energia combativă" şi „intelectualitatea explicativă", punea în lumină „impresiuni", „vibraţii", „aspecte", emoţii delicate, sentimente învăluitoare, dorinţe şi regrete inefabile, întrupate în „mirajul" unei lumi „gingaşe şi fantastice". Darul neobişnuit al plasticităţii, lirismul cu deschidere spre culori, parfumuri, conture sau feeria luminoasă trasează aici individualitatea unui poet eminamente evocator. Obsesia aducerilor-aminte, nostalgia „edenului primordial" întruchipat în copilăria petrecută la Cornești, dominată de figura mamei, pulsează febril peste ani, dimensionând un veritabil *mit al grădinii* în opera scriitorului. Semnificaţiile acestuia, dintre care cele psihanalitice mai cu seamă („o formă transfigurată a iubirii faţă de Erifilia şi lumea ei, dar şi o revanşă împotriva tatălui", vinovat, prin contrast, de agresiva aroganţă utilitaristă (*Duşmanul florilor*), pot fi desprinse prin lectura paralelă a câtorva pagini din proza autorului ce reiau, în mereu altă versiune, acelaşi motiv fundamental: „Cine a trăit mult timp în preajma grădinilor şi s-a deprins să urmărească jocul umbrelor în creşterea şi scăderea luminei, ori s-a lăsat îmbătat de miresmele ce le poartă şi împrăştie vântul, şi apoi e silit să trăiască într-o casă ale cărei ferești dau pe un orizont de hornuri şi de acoperişuri, acela păstrează în suflet melancolia înduioşată ce trebuia s-o resimtă întâiul om după raiul pierdut" (*Cavalerul florilor*). Persistenţa ecourilor de caldă intimitate domestică (*Sunt lacrimae rerum*), dorul după locurile părinteşti (*Umbra casei*), chiar dacă subminat uneori de accentele deziluzionantei reîntoarceri, opera devastatoare a timpului constituie tot atâtea invariante ce-şi găsesc în sistemul de corespondenţe propriu volumului *În grădină* prilejurile ideale de sublimare. Cele 22 de pasteluri ale ciclului – *În grădină, Florile, Amiaza, Măgheranii, Floarea Soarelui, Crisanteme, După ploaie, Dragoste, Murmurul fântânei, Dureri ascunse, Farmec de noapte, Melancolie, În Luxemburg, Linişte, Amintire, În furtună, Şipotul, Schimb de veşti, Gherghina, Cântecul greerelui, Balul pomilor, Tovarăşilor mei* – anunţă, prin reducţia microcosmică a peisajului, o concepţie personală a naturii modelate, figurată prin câteva elemente expresive: *floarea, luna , pasărea, vântul, pomii, lacrimile, greierele, noaptea , miresmele.* Viziune a unui spaţiu închis, delimitat de frecventele gesturi ale încercuirii („roate", „ocoale", „zbor rotat"), spaţiu ce determină intensificarea percepţiilor, favorizând prin liniştea din „sihăstria" ei adevărate fenomene de hiperacuzie, grădina poetului e totodată un peisaj absolut, ce face coincidente ideea naturii contemplabile cu prezenţa totală a celor patru sezoane. Coincidenţă a realităţii, fantomatizate, însă, de „ceaţa diafană" într-o „zare cu năluci", şi a ideii („Miroase-a dragoste şi-a moarte"), grădina e, la **A.**, *o măsură a timpului*, perceput în alternarea de întuneric şi lumină, răsărit şi apus, în preeminenţa imaginilor „năruirii", de la cernerea petalelor şi scuturarea frunzelor la „prăvălirea anilor" şi „ruina luminilor de curcubeie", în ritualurile trecerii – zilelor de vară, dar şi a iubirii – sau ale perenităţii (eternitatea murmurului fântânii). Personificare

Scanned with OKEN Scanner

a ciclului anotimpurilor, grădina e simultaneitate de flori şi moarte, de „ghirlande", „solii mirositoare", „arcuri triumfale" şi „înfrângeri", „risipă", „frământare". Aici, înflorirea nu mai e, ca de obicei în tradiţia literară sau picturală a „Paradiselor terestre", incoruptibilă. Dimpotrivă. Ceea ce şochează la **A.** e felul cum grădina contaminează, prin simbolism vegetal, meditaţia asupra duratei, de fiecare dată când privirea poetului sesizează, ascunsă „sub surâsul ei", „o neîntreruptă agonie", mai ales în acele versuri unde ea se lasă impresionată de constatarea că „moartea trece pretutindeni". E de remarcat şi că, alături de celelalte simboluri vegetale, copacul (*Balul pomilor*), prin înflorire şi caducitatea frunzişului, stimulează visarea în jurul devenirii, umanizând-o şi înscriind-o, prin invitaţia la zbor, în cadrul unei complementare aspiraţii discret-verticalizante, prezentă şi ea în poezia lui **A.** În contextul de tristeţe, al cărui semn fiziologic sunt lacrimile, prioritatea miresmelor şi a culorilor, ce atestă trăirea în prezenţa nemijlocită a fiinţelor, în general reveria olfactivă delicată a autorului e menită să inducă o stare de calm şi linişte, de „vrajă dulce" şi „blândeţe atotiertătoare". Rătăcirea pe „aleile deşarte" ale grădinii, ce închipuie un veritabil labirint, extinde sensurile motivului, luând înfăţişare de călătorie în timp, de înaintare pe „firul Arianii", în speranţa regăsirii timpului pierdut sau a redobândirii posibilităţii de comunicare cu „glasurile de dincolo de moarte". Perimetru narcisist, grădina afirmă prin simbolul floral în care se ascunde poetul intenţia de retragere, de repliere spre un refugiu securizant, elocventă pentru concepţia estetică pasivă, pentru „atitudinea defensivă în plan social" a poetului. Ipostaza narcisistă florală a fost considerată de aceea semnificativă pentru felul în care „poetul îşi suportă, nu-şi creează destinul". Poziţia lui **A.** în evoluţia literaturii române contează prin rafinarea materialului poetic, într-o epocă marcată de „năvala realismului semănătorist şi a ruralismului ardelean". Fără a rupe total cu trecutul („tiranica obsesie eminesciană"), poetul s-a îndreptat în direcţia unei „transparenţe", nerealizate însă pe deplin, astfel că eleganţa formală a versurilor îi apărea lui Lovinescu „prea academică, strofa prea arhitectonică, limba prea puţin personală". Ţin de atitudinea romantică a poetului, traducător din romanticii francezi şi germani, „voluptatea solitudinii, a reveriei, a regresiunii în timp şi dispersării în spaţiu, dragostea de natură, retorica sentimentală, cultul nopţii, amurgului, serii, nevoia de vis" (D. Micu). Ecourile simboliste sunt depistabile în muzicalitatea şi rafinamentul versurilor, în principiul sugestiei, al corespondenţelor, în crearea de „atmosferă", clarobscur, diafanizarea tablourilor, indefinit, vag, sensiblerie şi morbidezză, în elogiul florilor. Indicativ al unei imaginaţii microcosmice, ikebana poetică a lui **A.** concentrează şi rezumă totalitatea universului într-o gradină, „spaţiu redus, uşor de stăpânit", bazat pe intensitate expresivă şi nu pe amploare decorativă. Sinonim metaforic al mănunchiului floral din volumul debutului, „alaiul vechiturilor" din proza omonimă figurează o viziune nu mai puţin strălucitoare a temporalităţii. Procesiunea, ca de „fluviu monstruos şi crescut de ploi ce ar fi târât cu el tot ce întâlneşte în cale", a lucrurilor, acel nesfârşit „monom de lucruri eteroclite", bizarul „caleidoscop retrospectiv al tuturor mijloacelor de comunicaţie" ivit pe străzile Bucureştiului cu ocazia zborului experimental al lui Blériot alegorizează, la rândul său, timpul – „înşiruirea aceasta de ani şi zile moarte, trecutul acesta funebru şi dezmormântat". Imagistica acvatică (*lacrima, plânsul, şipotul, ploaia, fântâna*) apare supusă arhetipului suprem – simbolului femeii (lumina nocturnă), al Mamei, spre care regresează şi aici dorinţele poetului. Umanizată în lacrimă, simbolica acvatică creează o trăsătură de unire între cele două motive cardinale ale operei lui **A.**, *florile* şi *lucrurile*. Caducităţii şi agoniei, grădina poetului le opune şi un timp ce-şi modelează conturul în imaginile fertilităţii durabile – libelula şi licuricii (*Cântecul greierului*), menite să înfrunte, paradoxal, vremea, prefacerea în ruină, dispariţia din lume. Inspiraţia lui **A.** a fost reînnoită, peste ani, în poezia noastră de Mihail Celarianu, Leonid Dimov, Emil Brumaru.

EDIŢII: *În grădină*, Bucureşti, 1905; *Poezii. Opere complete*, Bucureşti, 1922; *Poezii*, în *Pagini alese*, Bucureşti, 1946; *Poezii şi proză*, Bucureşti, 1957; *În grădină*, Bucureşti, 1963 şi 1966; *Poezii*, Bucureşti, 1968; *Oglinda fermecată. Poezii şi proză*, Bucureşti, 1983; *Versuri şi proză*, Bucureşti, 1989.

REFERINŢE CRITICE: Silvia Bălan, *Opera literară a poetului Dimitrie Anghel*, 1925; G. Horodincă, *D. Anghel. Portret în evantai*, 1972; *** *Dimitrie Anghel interpretat*

Scanned with OKEN Scanner

de ..., 1982; Ş. Cioculescu, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, 1983. M. I. Dragomirescu, *D. Anghel*, 1988.

D. C.

ÎN ÎNTUNERIC — Volum de proză scurtă (*Nuvele*, pe foaia de titlu a ediţiei princeps, *Povestiri şi schiţe*, la reeditare) de Ion Agârbiceanu, apărut la Bucureşti, în 1910. A treia (după *Două iubiri* şi *Prăpastia*), în seria culegerilor de povestiri, sintetizând cu precădere experienţa pastorală şi de creaţie a anilor petrecuţi în Apuseni (Bucium-Şasa, 1906-1910), publicate de autor în acest an. „Tabla cuprinsului" consemnează titlurile: *Comoara*, *Valea Dracului*, *O poveste din sat*, *Vedenia*, *Frăsinica*, *Părintele Vartolomei Bogdan*, *Copilul Chivei*, *Nica*, *Sănduţa*, *Teleguţ*, *Fişpanul*, *Prăginel*, *Gheorghiuţ*, *Ceasul rău*, *Săracul Toni*, *Mortul*, *Într-o casă* (în *Opere 1*, cu titlul *Vaiere*), *Bătrâna*, *Cerşitorul* (cf. ibid., *Mizerie*), *Deslegare* (cf. ibid., *Un răzvrătit*), *Pâra*, *Moşul*, *Iarnă grea*, *La o nuntă*, *Străinul*, *Ghiuţu*, *Adieri*. Cu o singură excepţie (povestirea *Străinul*, ce pare a fi inedită), volumul grupează pentru prima dată scrieri apărute, într-o ordine diferită însă de cea a sumarului, mai ales în „Ramuri" (1906-1907, 1910) şi „Luceafărul" (1908-1909) sau „Revista politică şi literară" (1907, 1909), dar şi în „Unirea" (1908 şi 1910) ori „Răvaşul", „Neamul românesc literar", „Viaţa românească", „Tribuna", „Almanachul Jubiliar" al Academiei Ortodoxe din Cernăuţi (toate din 1909). *Ediţia revăzută* din 1922 diferă mai mult la nivelul cuprinsului, sărăcit de fapt prin îndepărtarea, fără motive aparente, a cinci dintre textele primei alcătuiri: *O poveste din sat*, *Într-o casă*, *Cerşitorul*, *Deslegare* şi *Moşul*. Cu titluri modificate, în câteva cazuri, tacit (v. *supra*), acestea se vor regăsi, laolaltă cu diverse recuperări din periodice, abia în retrospectiva cronologică a seriei de *Opere* din 1962. Din care lipsesc în schimb, din raţiuni de astă dată deductibile, alte trei piese ale culegerii: *Părintele Vartolomei Bogdan*, detaliind în exces substanţa unui apolog centrat pe o confruntare misionară cu un confrate „păscălitor" (dedat, adică, practicilor magice), *Vedenia*, apreciată de Ilarie Chendi ca „adevărată lucrare psihologică" (în genul *Făcliei de Paşte* a lui Caragiale), dar amendată sever încă de Lovinescu pentru stridenţele ei naţionaliste şi *Ceasul rău*, secvenţă absolut remarcabilă din ciclul „poveştilor băii", al cărei sâmbure epic fusese integrat însă între timp romanului *Arhanghelii* (cf. episodul prăbuşirii în „vârtej" a lui Gligoraş, replica romanescă a lui Ion Bucur din povestire). Versiunile incluse în această ediţie *de autor* (cf. vol. 1 şi 2) prezintă de altfel interes nu atât poate în ce priveşte soluţiile acomodării la rigorile ideologice ale epocii – decelabile, de pildă, în transcrierea cu multiple precauţii şi amputări a istoriei lui *Ghiuţu* (ameninţate probabil altminteri să urmeze soarta *Vedeniei*), ori în efortul de „laicizare" a viziunii de ansamblu în texte precum *Comoara*, *Prăginel*, *Mortul*, *Deslegare* sau *Adieri* –, cât sub raportul tratării propriu-zise a textului. Mai puţin preocupat în tinereţe de coerenţa şi acurateţea stilistică a manuscriselor, **A.** revine, în amurgul vieţii, aproape asupra fiecărei naraţiuni: preluând bunăoară direct, ca *personaj*, rolul povestitorului din *Pâra*; reducând, cu intuiţia superioară a noului moment de lectură, epilogul cam facil, de basm, din *La o nuntă*; suprimând o seamă de explicitări tautologice sau de reflecţii morale cu tentă sămănătoristă din diverse alte istorisiri; în fine, recorelând, cu îndreptăţire nu numai stilistică, în context, unele forme şi timpuri verbale şi mai ales cumpănind suplimentar, chiar dacă nu întotdeauna cu rezultatele scontate, asupra statutului unor regionalisme mai obscure ori refuzate de simţul lingvistic comun.

Sugerată prin însăşi sintagma aleasă drept titlu (trimiţând, cu sau fără intenţia expresă a autorului, la simbolistica biblică: cf. Sf. Ap. Pavel, I Tes., 5, 4), condiţia apostolatului în Apuseni va fi evocată semnificativ într-un cunoscut pasaj memorialistic (cf. „Ramuri", 1929, nr. festiv): „Din lumina idealului etic spre care râvneşti în anii de seminar (...), te trezeşti deodată în întunericul ce stăpâneşte în minţi, în suflete, în casele sărace, în bolirile îndelungate, în spaima de moarte a celor care pleacă, în spaima şi mai mare a celor ce rămân". Impactul acesta, al unui mental marcat, prin educaţie, de „mirajul unei vieţi idealiste" (ibid.), subordonate deci inevitabil unei percepţii şi unor norme morale mai mult sau mai puţin convenţionale, cu realitatea sumbră, de bolgie dantescă, a satelor ardelene de băieşi de la începutul

Scanned with OKEN Scanner

veacului generează, ca primă reacție, numeroasele *Fragmente* răspândite ca atare prin publicațiile vremii, secvențe de notație semireportericească din rândul cărora **A.** reține în volum, individualizându-le de astă dată prin titluri distincte, *Mortul*, *Într-o casă*, *Bătrâna*, *Cerșitorul*, *Pâra* și *Deslegare*. „Depoziții ale unui martor ocular" (M. Zaciu), antrenat în a face anchetă socială precum domnul Jourdain, proză, asemenea texte rezistă totuși, și astăzi, tocmai prin lipsa oricărui artificiu, meritul scriitorului constând aici, înainte de toate, în selecționarea însăși a acestor „felii de viață", pe cât de puțin „canonice", în aparență, pe atâta de suficiente sieși, ca microstructuri ale unei reprezentări caleidoscopice. Mult discutata implicare moral-pedagogică a clericului-reporter este și ea minimă, conturându-se cel mai adesea doar ca discretă participare emoțională, de natură să crediteze de fapt, o dată în plus, autenticitatea impresiei produse asupra sa de un anume chip real, proiectat pe retină, de ineditul unui moment surprins pe viu, de racursiul biografic, înșelat de la sine dintr-un dialog. Aceluiași mod intuitiv de a răsfrânge în text doar ceea ce reține „ochiul epic" al scriitorului (I. Negoițescu) i se datorează de altfel și succesele cu adevărat majore ale acestei etape (anticipate editorial încă printr-o parte a sumarului din *Două iubiri*, cu antologicele *Fefeleaga* și *Luminița*). Cum observa în 1924 Perpessicius, urmărindu-i afirmarea din perspectiva unei reeditări, povestitorul își probează acum decisiv darul de a „sanctifica" subiecte dintre cele mai umile, atenția sa focalizându-se asupra a ceea ce criticul numește *„poezia"* bătrâneții, a diformului, a „urâtului" din viață, a decrepitudinii trupești, a „damnaților" și „sisifilor". Cel dintâi termen al inspiratului oximoron perpessician – devenit curând punct de referință în critică – trimite firesc la unda de omenească vibrație care, ca și la Sadoveanu, „irigă nevăzut" (C. Regman) creația prozatorului; enumerarea care îi întregește și nuanțează – în sugestiv „răspăr" – semnificația evocă în schimb, oarecum automat, tonalități și semanteme rebarbative, de recuzită naturalistă (s-au și făcut de altfel în acest sens asocieri cu nuvelistica lui Delavrancea). *Studii* (în înțelesul consacrat în plastică) după natură, de cele mai multe ori („creații de pură fantezie am puține", aflăm și din *Mărturisiri*), biografiile marcate de povara anilor și ravagiile bolilor, destinele umile, înrobite „întunericului" din minți și suflete ori eșuate de timpuriu în neputință, portretele de tarați și dezmoșteniți, de „inocenți" bântuiți de fantasme ori obsedați de „păcate" de mult prescrise, din povestiri precum *Fișpanul*, *Copilul Chivei*, *Teleguț*, *Prăginel*, *Ghiuțu*, *Gheorghiuț*, *Nica*, *Sănduța* ș. a. depășesc însă, sub aspecte esențiale („poezia" însăși este unul dintre acestea), limitele studiului clinic naturalist. Ceea ce i-a determinat pe exegeții cu perspectiva întregului să situeze seria „figurilor de intensă suferință omenească" (M. Zaciu) ale acestui panopticum sub o emblemă mai curând dostoievskiană (conexiune cu atât mai semnificativă, sub raportul afinităților avute în vedere, cu cât implică și creația anterioară lecturilor tânărului **A.** din „marii vrăjitori" ai prozei rusești, amintiți în aceleași *Mărturisiri*). Ca și Dostoievski, imaginat încă de E. M. de Vogüé (*Le Roman russe*, 1886) în ipostaza călătorului *de noapte* prin infernul pământean, autorul acestor prospecțiuni „în întuneric" are intuiția infinitezimalului ce revelează adesea structurile de adâncime ale fragilei făpturi omenești, potențând valori interzise nu o dată percepției comune datorită tocmai aparenței terne sau de-a dreptul respingătoare a subiecților. Diformul și hidosul sau grotescul, morbidul sau thanaticul ce ne mijlocesc sondajele în această beznă a conștiințelor sunt deci, implicit, instrumentele de șoc ale cunoașterii „ființei profunde" și a tragismului ei real; fapt ce justifică în bună măsură situarea lumii lui **A.** „mai aproape de modelul lui Dostoievski decât de lecția lui Zola" (D. Uricariu, în *Ceasuri de seară...*). Căutând unicitatea în ciudățenie și anomalie și acordând prioritate, sub toate formele, naturilor „nealiniate" (C. Regman), **A.** nu face decât să transpună în act preceptul dostoievskian – formulat ca atare într-o secvență publicistică – al „dezvăluirii omului în om". Un paralelism elocvent, chiar la nivelul transpunerii epice a faptului de observație, ne sugerează motivul mult invocat în critică – în legătură îndeosebi cu *Fefeleaga* – al cuplului *om – animal*, concretizat în acest volum în succinta „biografie exemplară" a lui Teleguț. Aparentul autism al acestui dezmoștenit ascunde un suflet generos și deschis comunicării. Când aceasta i se refuză însă definitiv, personajul nu ezită să-și

Scanned with OKEN Scanner

pună capăt vieții. Condiționat de prezența, fie și mută, a bătrânului câine pribeag, oploșit și îngrijit până la moarte, cu totală dăruire, în bordeiul de sub râpă, destinul său nu-și putea afla un deznodământ mai adecvat „omului din om" decât acela imaginat de însuși Dostoievski, în prezentarea cuplului similar, Smith–Azorka, din episodul introductiv al romanului *Umiliți și obidiți*. Fără a impieta asupra unității de viziune asupra căreia am stăruit cu precădere, *diversitatea* galeriei de chipuri și destine tragice, sau numai insolite (dar, oricum, departe de a corespunde calificativului de „stârpituri" ale satului ardelean, scăpat condeiului lovinescian!), de-ar fi să aliniem doar titluri ca: *Prăginel*, *Copilul Chivei*, *Ceasul rău*, *Iarnă grea*, *Gheorghiuț*, *Săracul Toni*, *Nica* ori *Sănduța*, ar merita de asemenea, într-un cadru mai generos, mai mult decât o consemnare. Depășind stricta determinare metaforică (și, implicit, socio-psihologică) a titlului, culegerea își mai diversifică de altminteri sumarul și prin câteva narațiuni de atmosferă romantică, debitoare îndeosebi „stratului legendar" al zonei moțești (M. Zaciu), precum *Comoara*, *Valea Dracului*, *O poveste din sat* ori *Frăsinica*. Texte cu o mai pronunțată tentă „literară", sugerând asocieri cu eposul sadovenian, acestea alcătuiesc chiar un grupaj oarecum distinct, așezat în fruntea volumului. Substituirea, de probabilă sorginte eminesciană, a psihologiei iubirii, cu „vraja", „magia" sau chiar demonia ei, proiecția mitică sau, mai exact poate, jocul „între mitic și real" (I. Negoițescu), cu prudente, dar revelatoare deschideri spre fantastic ori cu o anume „indeterminare cu efect artistic" (S. Craia) justifică aprecierea mai recentă a unor asemenea texte ca anticipând unele modalități de expresie epică proprii lui Mircea Eliade sau V. Voiculescu. Considerații cu țintă similară s-au făcut de altfel și în privința figurilor insolite cercetate anterior, socotite că ar anticipa într-un fel pe „ciudații" și „sucițiii" lui M. Preda, D. R. Popescu sau N. Velea (cf. *Dicționarul* lui Marian Popa). În fine, capacitatea de a vizualiza și de a crea „icoane" a prozatorului i-a tentat și pe cineaști (M. Veroiu, Dan Pița), *Nunta de piatră*, în care sunt valorificate elemente din *La o nuntă*, *O poveste din sat* și *Fefeleaga*, constituind o realizare mai mult decât meritorie, în domeniu. Controversat la apariție (cf. îndeosebi recenzia veninoasă din „Viața nouă", nr. 22 din 1911 și Raportul academic obtuz al lui A. Naum), volumul *În întuneric* reprezintă indiscutabil una dintre culegerile cele mai reprezentative ale povestitorului.

EDIȚII: *În întuneric*. Nuvele, București, 1910; *În întuneric*. Povestiri și schițe, ed. a II-a revăzută, București, 1922; *Opere*, 1-2 (versiune definitivă), București, 1962.

REFERINȚE CRITICE: A. Naum, în „Analele Academiei Române", s. II, t. XXXIII, 1910-1911; I. Chendi, *Schițe de critică literară*, 1924; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928 și versiunea sintetică din 1937; Perpessicius, *Mențiuni critice*, II, 1928; I. Breazu, *Literatura Transilvaniei*, 1944; M. Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, 1955 (ed. amplificată, 1972); I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966 (cf. și *Istoria literaturii române*, I, 1991); D. Micu, *Început de secol*, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; C. Regman, *Agârbiceanu și demonii*, 1973; D. Vatamaniuc, *Biobibliografie*, 1974; *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, coord. M. Zaciu, 1982; M. Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, 1982; N. Ciobanu, serialul *Ion Agârbiceanu* din „Luceafărul", n-rele 12-28, 1983; S. Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1984; M. Zaciu, în *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, 1995.

L. B.

ÎN LARG — Roman de Bedros Horasangian, apărut (după indicația de pe pagina de gardă) în 1989 la Editura Albatros din București. De fapt, „bunul de tipar" al cărții fusese dat la 15 sept. 1988, între finalizarea pentru tipar și apariție (iunie 1989) trecând peste 8 luni, semn că volumul fusese oprit de cenzură.

Biografic, **B. H.** aparține, în ciuda debutului târziu, generației '70; dimpotrivă, sub aspect tipologic, el a prins disoluția formală a generației '80, apucând să abordeze o formulă narativă în prelungirea textualismului, a cărei principală exigență era deconvenționalizarea epicului, conceperea acestuia ca substitut de realitate. Cheia artistică a volumului e dată de finalul în care se află o scrisoare (a protagonistului către soție) și un dialog: ambele sunt texte spontane, prin nimic contrafăcute, neridicate în „sfera înaltă a literaturii". „Eu am citit *Pădurea spânzuraților* – spune un erou – nu ca un roman, ci ca o relatare directă..." Scopul procedurii e deficționalizarea: „tot ce-ți scriu aici – îi comunică epistolar protagonistul soției – este REALITATE. Oare așa s-a născut ceea ce numim realism? Din observație directă? Doar atât?" În consecință, *În larg* nu are, în

Scanned with OKEN Scanner

aparență, adâncime, planuri profunde, simbolice de ficționalizare convergentă, legea romanului fiind asistemicitatea. Protagonistul-autor chiar face la un moment dat elogiul „legilor hazardului, acționând obscur, dar nu mai puțin intens". În deplin acord cu acest proiect artistic, existența celui care scrie se subsumează și ea legilor aleatorii ale asistemicității (conceperea unui asemenea protagonist fiind, după toate probabilitățile, convenția ce a deranjat cel mai mult cenzura): autorul-protagonist e un geolog, a cărui viață se articulează după impulsurile primite din partea libertății de a lucra mereu pe teren, fără loc, fără conexiuni definitive, fără fixații de durată. Ca o consecință a acestei itinerante, el nu coagulează „sentimente", ci doar reacții la stimulii de moment: nu el construiește realitatea (ca în romanul generic al generației '70), ci realitatea este cea care îl „selectează" pe el, aruncându-l dintr-un segment efemer, fulgurant, într-altul. Realitatea e un pretext pentru ca protagonistul să existe; un pretext necesar însă, fiindcă în afara lui nu se articulează nici un gest, nici o motivație personală. „Un sentiment – meditează frugal protagonistul – nu se alcătuiește adunând haotic toate întâmplările vieții...Fiecare dintre noi suntem prinși în păienjenișul faptelor, dar avem datoria – ce vorbă mare! – de a spune ce vedem și auzim." Grefier al cotidianului mărunt (singurul pe care-l dorește, singurul la care are acces), protagonistul – și uneori dedublările sale – notează ceea ce văd, evitând firesc interpretările, conotările intelectuale ale faptelor, glisajele hermeneutice de ocazie. „Pulsează monoton în mine – scrie un alter ego al scriitorului – , pâlpâie constant în mine o realitate pe care n-aș putea-o numi tragică, ci absurdă. Nu-mi găsesc locul. Percep această umanitate măruntă din preajmă, îi doresc binele, aș vrea să-i fiu de folos și totuși sunt stingheră." Forța romanului – sugerată circumspect la data apariției – constă (dincolo de faptul de a fi bine scris) în refuzul de a dialoga subversiv cu Sistemul. Proza deceniului 9 își făcuse o datorie de onoare din a lansa „șopârle", aluzii străvezii, săgeți subțiri la adresa Puterii, complicitate adversativă la care *În larg* nu recurge. Pentru protagonistul itinerant al romanului, Centrul ca atare nu există; oamenii pe care-i întâlnește nu vorbesc despre El, nimeni nu-L denunță, nimeni nu-L contestă. Nu e, cum s-ar crede, apolitism aici, ci, dimpotrivă, forma existențială a protestului celui mai radical: acela de a-ți scoate Puterea opresivă din minte, de a nu-ți lăsa creierul blocat de ea. Coroborat cu programul estetic al realismului mărunt, acest refuz oferă cheia romanului și explică, de pildă, lunga descriere a bucuriei simțurilor de la începutul său, prilejuită de o escapadă la mare, în care critica nu a întârziat să vadă accente pronunțat macedonskiene („*Thalassa! Thalassa!*"). Romanul debutează însă în acest fel și pentru a sugera paradigma sa ascunsă: odiseicul. Ca la Homer, și în *În larg* avem un Odysseus rătăcitor, o Penelopă iubitoare (soția Irina, mereu acasă, căreia îi sunt destinate scrisorile revelatorii) și situații peste putința de a le însera altor contexte semnificative, ca de pildă o stranie escapadă la Medgidia, unde protagonistul devine victima de moment a unei Calypso și a unei Circe locale („Vorbim prea mult – spune una dintre acestea. – De aia toți cei care trec pe aici nu mai revin...Dar până atunci sunt victimele mele momentane...Le devor..."). Prin urmare, sustrăgându-se programatic demoniei sistemicului, demoniei devorante a Puterii, a convenției epice și a verosimilității, protagonistul cade candid în demonia mult mai generală a amprentei arhetipale, pentru a demonstra încă o dată că, indiferent ce am face, tot prizonierii culturii din cutele noastre adânci rămânem.

EDIȚII: *În larg*. Roman. Editura Albatros, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; Radu Călin Cristea, în „Familia", nr. 10, 1989; Radu G. Țeposu, în „Amfiteatru", nr.9, 1989; Mircea Țicudean, în „Echinox", nr. 2, 1989; N. Manolescu, în „România literară", nr. 23, 1989; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 25, 1989; I. Vlad, în „Steaua", nr. 8, 1989.

Șt. B.

ÎN LUMEA DREPTĂȚII — Volum de nuvele și schițe de I.[oan] Al.[exandru] Brătescu-Voinești, publicat în 1906 la Editura „Vieții Românești" din Iași, premiat de Academia Română în anul următor, cuprinzând un număr de 17 proze, prima dintre acestea, cea mai reprezentativă, dând și titlul volumului. Îi urmează: *Vârcolaciul, Puiul, Două surori, Din carnetul unui judecător, Un om, Microbul, Inspecție, Neamul Udreștilor, Cocoana Leonora, Măgheranul, Sâmbătă, Pană Trăznea Sfântul, Sminteala lui Radu Finuleț, Moartea*

Scanned with OKEN Scanner

lui Castor, *Întâmplare* și *Conu Alecu*. În această formă volumul a fost reeditat, până la ediția lui Mihai Gafița din 1957, de 15 ori. Majoritatea povestirilor au fost publicate inițial în revistele „Convorbiri literare", „Moftul Român", „Voința Națională", „Sămănătorul", „Făt-Frumos", „Viața Românească" etc., iar 10 dintre acestea au fost inserate și în volumul *Nuvele și schițe*, București, 1903, care marchează debutul editorial al scriitorului.

Volumul *În lumea dreptății* a impus definitiv pe autorul său ca pe unul dintre maeștrii de frunte ai nuvelei și mai ales ai schiței românești, **I. Al. Br. V.** dovedindu-se, prin conținutul povestirilor sale, un foarte fin cunoscător al mediului funcționarilor mărunți din orașele de provincie, angajați ai tribunalelor, dar și al profesorilor, perceptorilor, boierilor scăpătați și, nu în ultimul rând, al lumii animalelor. Suprasaturat de atmosfera coruptă a tribunalelor, magistratul Andrei Rizescu din nuvela *În lumea dreptății* își găsește liniștea și împăcarea în familie, interpretând muzică împreună cu soția sa, Elena, și cu căpitanul Caselli; pe de altă parte, cu cumnatul său, profesorul Antonescu, joacă șah și discută literatură. În această mică comunitate liniștită și fericită pătrund tot mai mult ecouri ale nedreptăților ce se produc în această lume așa-zisă a dreptății, prin angajați corupți și venali, de tipul lui Bernescu, Vineanu sau Zărnescu. Opunându-se acestui mediu la care nu se poate adapta, protagonistul nuvelei e mutat disciplinar la judecătoria rurală Urziceni, asistă la drama propriei sale familii și înnebunește. Despre aceeași lume a tribunalelor, aducând de data aceasta în atenția cititorului micile sau marile drame ale celor ce vin să-și caute aici dreptatea, vorbesc și tabletele adunate sub genericul *Din carnetul unui judecător*: un țăran bătrân caută în zadar rezolvarea jalbei împotriva celui ce i-a „fermecat picioarele, de (i) le-a betejit"; o fată jură că a fost violată, sub amenințarea că o „omoară taica", dar până la urmă își mărturisește dragostea pentru inculpat; un sătean, dat în judecată pentru că „a bătut crunt o femeie", e învățat de avocat să nege totul, dar, adus în fața martorei, „se uită rușinat în dreapta și în stânga la lumea din sală" și apoi spune adevărul; o mamă căreia i se ucide fiul cere pedepsirea exemplară a ucigașului, dar, văzându-i mama cu ochii înecați de lacrimi, își retrage plângerea, „ să nu pătimească și mă-sa ce pătimesc eu". Dificultăți de adaptare la noile realități întâmpină și eroii altor povestiri. Costache Udrescu, din *Neamul Udreștilor*, consultă toată ziua hrisoavele vechii sale familii boierești, nu admite amestecul celor ce sunt „fără neam", dar asistă cu durere la diminuarea propriei averi prin „grija" unicului său fiu. Aceeași este și soarta lui Pană Trăsnea Sfântul, din narațiunea ce poartă numele eroului. Rămas doar cu un petec de pământ prin strădania fratelui său, mare cartofor, bătrânul boier, fost profesor, duce o viață izolată, cultivând cu pasiune flori și pomi fructiferi. Se căsătorește la 40 de ani cu o nepoată a unicului său prieten, dar aceasta moare în curând, fapt care va duce la pierderea echilibrului său sufletesc. Și celelalte medii își au unicatele lor. Un fost negustor, Radu Finuleț, din povestirea *Sminteala lui Radu Finuleț*, rămâne cu o „sminteală" în urma sfârșitului neașteptat al soției sale „dintr-o nebăgare de seamă la luarea doctoriei". Nevinovata sa nebunie se manifestă în aprinderea pe pridvorul casei a douăsprezece lumânări și în fredonarea unor melodii bisericești. Familia hotărește izolarea lui într-o casă la periferie, păzită de un sergent. Coana Leonora, din povestirea cu același titlu, e stăpânită și ea de două mari pasiuni: prezentarea „ghenealoghiilor" propriei sale familii și a vietăților ce o înconjoară, pe de o parte, iar pe de altă parte, de dereticatul camerelor închiriate unor modești funcționari din localitate, în timp ce coana Lența, din *Măgheranul*, nu are altă bucurie decât îngrijirea unui măgheran iar distrugerea acestuia de către un răuvoitor, „un tânăr spân și jobenat", va provoca o adevărată tragedie. Conu Costache din *Vârcolacul* are și el o mică sminteală. Se teme de vârcolaci și de aceea nu suportă pe nimeni lângă el în timpul jocului de cărți. Pe cel ce a îndrăznit să se apropie îl consideră vârcolac, așa cum o etichetează și pe coana Raluca, o bătrână pisăloagă ce îndrăznește să-i adreseze întrebări în timpul jocului. Conu Alecu din schița omonimă, deși „e boier get-beget, e de principuri liberale" și se poartă cu toată lumea ca un adevărat democrat. Când însă tânărul doctor Clopotescu îl bate pe umeri, dorind să afle „ce palavre vă mai spune boierul

Scanned with OKEN Scanner

de râdeți cu atâta poftă?", bătrânul se supără foc și-l pune la punct pe obraznic. Lumea celor umiliți și oropsiți de soartă rămâne însă tema predilectă a lui **Br. V.** Un fost negustor, ajuns perceptor în urma unei nenorociri familiale, din schița *Un om*, rămâne impresionat până la lacrimi de modul omenos în care este primit în casa unui debitor, deoarece „noi perceptorii nu prea suntem primiți cu dulceață și cu cafea". În *Microbul*, cunoaștem drama unui umil funcționar pe seama căruia colegii își permit glume dintre cele mai grosolane, una dintre acestea ducând la destituirea sa și lipsindu-l astfel de posibilitatea de a-și întreține cele trei surori și mama paralitică. Nefericiți sunt și cei doi părinți din *Întâmplare*, al căror copil, ce promitea a deveni un mare violonist, își pierde într-un accident brațul drept. Într-o altă narațiune, *Două surori*, Elina se sacrifică mereu pentru sora sa, Sofica. În final aceasta din urmă nu are nici cea mai mică remușcare când îl atrage în mrejele ei pe prietenul propriei sale surori. O atmosferă apăsătoare și tensionată, concretizată în grijile și agitațiile de care e marcată o companie în așteptarea inspecției unui colonel, ne sugerează schița *Inspecție*, ce se înscrie printre cele mai reușite proze inspirate de mediul ostășesc, ilustrate la noi de Anton Bacalbașa, I. A. Bassarabescu, D. D. Pătrășcanu și alții. Un pronunțat caracter autobiografic are schița *Sâmbătă*; reconstituind cu o minuție de miniaturist atmosfera de sfârșit de săptămână din copilărie, în care un rol preponderent au guvernanta austriacă și bunica, tata și mama, preotul, **I. A. Br. V.** reînvie aici un întreg ceremonial domestic. Într-o astfel de ambianță, în care copilul observă zilnic pe „tata, cu mâinile murdare de pământ din florărie", natura reține de timpuriu atenția viitorului scriitor. O schiță ca *Moartea lui Castor* are și ea un pronunțat caracter memorialistic. Urletele sărmanului câine, ajuns în agonie la adânci bătrânețe, considerat ca unul dintre puținii martori ai unor ani mai fericiți, evocă și ele profundul regret al vremurilor copilăriei. Spre aceeași copilărie a scriitorului dar și a noastră, ne îndreaptă cunoscuta istorioară *Puiul*, în care vorbește despre soarta nefericită a puiului de prepeliță neascultător și durerea mamei ce se vede nevoită să-l abandoneze, plecând, în cele din urmă, cu cei sănătoși în țările calde. Străbătute de cele mai multe ori de puternice filoane lirice, povestirile lui **I. Al. Br. V.** din acest volum demonstrează deopotrivă sensibilitate și duioșie, dragoste și compasiune pentru tot ceea ce înseamnă suferință. Față de cei ce o provoacă e însă rezervat, îi moralizează sau chiar îi condamnă. În general, autorul recurge la o concentrare maximă, stăpânind, după cum aprecia Ibrăileanu, știința de a prezenta situațiile și arta de a compune. De cele mai multe ori **I. A. Br. V.** realizează mici scenete, bazate pe înregistrarea detaliilor semnificative, pe un dialog viu și antrenant. Nu întâmplător, proza sa, mai ales unele dintre schițele sale din acest volum dar și din altele, a fost asociată cu momentele lui I. L. Caragiale, în scrisul căruia autorul volumului *În lumea dreptății* a avut un model prețios.

EDIȚII: *În lumea dreptății*. Iași, 1906; *Întuneric și lumină. În lumea dreptății*. Cuvânt înainte de Mihai Gafița, București, 1957; *Întuneric și lumină*. Prefață și note finale de Ion Apetroaie. Text îngrijit de Andrei Rusu, București, 1971; *Întuneric și lumină*. Antologie. Prefață și bibliografie Mariana Ionescu. Ed. a II-a revăzută și adăugită, 1987; *Opere*. Vol. I. *În lumea dreptății; Întuneric și lumină*. Ediție îngrijită, note și comentarii de Teodor Vârgolici. Prefață Al. Piru, 1994.

REFERINȚE CRITICE: G. Ibrăileanu, *Ioan Al. Brătescu Voinești*, 1916; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol, 1900-1916. Curente și scriitori*, 1970; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972.; *Ioan Alexandru Brătescu Voinești. Bibliografie selectivă*, Târgoviște, 1973; M. Zaciu, în *Dicționarul scriitorilor români*, I (A-C) (coord. M. Zaciu. M. Papahagi, A. Sasu), 1995.

O. Ș.

ÎN MAREA TRECERE — Volum de poezii de Lucian Blaga, apărut în aprilie 1924. Scrise între anii 1921-1924, cele 27 de poeme au fost publicate în majoritatea lor în revista *Gândirea* (19 din 21 imprimate în presă); câte unul, a apărut în *Cugetul românesc* și *Lamura*; șase texte s-au tipărit direct în volum.

În creația poetică blagiană, *În marea trecere* reprezintă un moment de cotitură: după *Poemele luminii* (1919) și *Pașii profetului* (1921), dominate fie de elanul nietzscheean-dionisiac al identificării cu elementaritatea cosmică, fie de voluptatea panică a comunicării

Scanned with OKEN Scanner

cu un univers germinativ, în care eul se lasă cuprins şi asimilat de inerţia, torpoarea, somnolenţa generale, aceste poeme vorbesc despre o conştiinţă şi o lume scindate, conflictuale, profund dereglate şi tulburate de nelinişti metafizice. Ciclul de poeme *Moartea lui Pan*, din volumul imediat anterior, anunţase o atare perturbare a echilibrului originar reprezentat de zeul emblematic; poezia *Umbra*, de exemplu, marca acea „ruptură ontologică" despre care va vorbi filosoful **B.** mai târziu, sugerând substituirea directei comunicări cu elementarul printr-o mediere a semnelor: sensul lumii nu se mai oferea la nivelul *trăirii*, ci se cerea aproximat dincolo de lucruri, într-un orizont *transcendent*. „Umbra de culoarea lunii, a lui Crist" reprezenta simbolic pătrunderea suferinţei în lumea senzual-euforică a lui Pan, conturarea unei conştiinţe problematizante, schiţată de altfel (dar fără consecinţe imediate) încă în *Eu nu strivesc corola de lumini a lumii* din *Poemele luminii*, unde perspectivei unei armonioase relaţii eu-univers, sub semnul *luminii* iubitoare, deschise spre misterele originare ale cosmosului, i se opunea deja „lumina altora", cea care „ucide cu mintea tainele" – semn al interogaţiei neliniştite a individului rupt de Totul universal. Or, eul liric ce se afirmă în volumul *În marea trecere* este prin excelenţă o astfel de conştiinţă alienată, suferind de răul înstrăinării, lamentându-se pe tema pierderii relaţiei exemplare cu obârşiile, obsedat de întrebările ultime şi trăind ca atare sentimentul sfârşietor al „tristeţii metafizice". Poezia care dă titlul cărţii „schematizează" oarecum această situare a subiectului uman între două orizonturi: pe de o parte, i se desfăşoară în faţă spectacolul unei lumi deplin echilibrate, sub semn solar, în care toate nivelurile cosmice comunică, se oglindesc reciproc, supuse unei expresii geometrice: „Soarele ţine-n zenit cântarul zilei / Cerul se dăruieşte apelor de jos./ Cu ochi cuminţi dobitoace în trecere / Îşi privesc fără de spaimă umbra în albii. / Frunzare se boltesc adânci / peste o-ntreagă poveste". Dar, în raport cu această lume unde „nimic nu vrea să fie altfel decât este", deci care trăieşte în perspectiva originarului echilibru, eul liric se descoperă distanţat, incapabil să regăsească unitatea pierdută, „răspunsul" căutat; excepţie nefericită într-un univers luminos şi rotund („Numai sângele meu strigă prin păduri / după îndepărtata-i copilărie"), el se simte vinovat, dezorientat, fără repere („Tot mai departe şovăi pe drum... ca un ucigaş..."), tânjind zadarnic după refacerea vârstei fericite. Aceleiaşi stări de spirit profund tulburate îi răspund poeme precum *Psalm, Un om s-apleacă peste margine, Heraclit lângă lac, Din cer a venit un cântec de lebădă, Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea* sau *Epilog*. *Psalm*-ul, bunăoară, vorbeşte despre înstrăinarea de o divinitate altădată apropiată şi familiară, ce se refuză oricărei comunicări, monadă închisă în propria-i perfecţiune, în noaptea „fără ferestre-n afară". El oferă şi „cheia" simbolică a numitei „tristeţi metafizice": ruptura de însuşi principiul cosmic e pusă pe seama „sălbăticiei" omului care, despărţindu-se de vârsta naivă şi pură a copilăriei, pătrunde în lumea întrebărilor fără răspuns, a sterilelor frământări ale conştiinţei problematizante. *Gândul* e numit ca agent alienant, provocator de confuzie şi haos în raporturile cu exteriorul, generând „boala" fiinţei: „M-aplec peste margine: / Nu ştiu – e-a mării / ori a bietului gând? / Sufletul îmi cade în adânc / alunecând ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală (*Un om se-apleacă peste margine*). „Sângerăm din mâni, din cuget şi din ochi" – se mărturiseşte în altă parte (*Din cer a venit un cântec de lebădă*), într-o succesiune semnificativă pentru motivaţiile aceleiaşi stări: *mâinile* sunt organele făptuirii, ale angajării în lumea fragmentară, dezechilibrată, a „marii treceri"; *cugetul* e un alt nume al *gândului* alienant, *ochii* sunt ei înşişi organe ale conştiinţei ce distanţează de univers. De aici, apelul deznădăjduit al *sfârşitului* („Vino sfârşit! / Aşterne cenuşă pe lucruri" – *Un om s-apleacă peste margine*), lamentaţia „lepădării" de sânul matern (*Scrisoare*), nostalgia nevindecată a unei stări prenatale, a nimicului originar („Dar mi-aduc aminte de vremea când încă nu eram, / ca de-o copilărie depărtată, / şi-mi pare-aşa de rău că n-am rămas în ţara fără nume"), reveria anonimatului unei existenţe simple, ca „unul dintre mulţi", eliberată de „Păcatul" apăsător al veşnicei „tălmăciri" a „vremii şi zodiilor" (*Am înţeles păcatul...*). Este aria problematică în care pot fi identificate în modul cel mai limpede teme şi motive caracteristice pentru viziunea *expresionistă*: extrema tensiune spirituală, starea de neliniştе profundă, întoarcerea spre originar, sentimentul iminenţei unui apo-

Scanned with OKEN Scanner

calips, atmosfera stranie, cvasihalucinantă a unor poeme (v. *Bunătate toamna*), stilizarea gesticulației, devenită ritualică, ceremonioasă, servind expresia „retorică" a durerii și sugestia tulburătoarelor premoniții etc. Unor astfel de semne eschatologice traducând destructurarea universului în fața conștiinței dubitative a eului problematic („Orice ridicare a mâinii / nu e decât o îndoială mai mult" – se poate citi în *Heraclit lângă lac*, iar în *Cuvântul din urmă*: „Arendaș al stelelor / străvechile zodii / mi le-am pierdut./ Viața cu sânge și cu povești / din mâni mi-a scăpat"), li se opune, drept contrapondere, cealaltă lume, în care „nimic nu vrea să fie altfel decât este". Un poem precum *Sufletul satului* pune din nou în ecuație *gândul* și tulburarea echilibrului lăuntric, sugerând că renunțarea la întrebările neliniștite poate oferi soluția de reechilibrare („Eu cred că veșnicia s-a născut la sat./ Aici orice gând e mai încet..."), altele refac schema tradiționalistă ce opune satului arhaic orașul înstrăinat de natură (v. *Pluguri*), cu apelul la o întoarcere necesară; ori, ca *În amintirea țăranului zugrav*, elogiază simțul artistic naiv, autentic al țăranului, într-o viziune de iconografie populară; sau munca încrezătoare în rostul ei a *Lucrătorului*. Aducând aminte de mitologia din *Pașii profetului* sau de poemul dramatic *Zamolxe*, poezia *De mână cu marele Orb* pune în relație lumea cuvântului cu lumea faptei , refuzate în numele vieții „panice", pur organice („El tace – pentru că-i e frică de cuvinte. / El tace – fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă"), în timp ce *Fiica pământului joacă* trimite la dansul plin de vitalitate al Zemorei din „misterul păgân" citat. O *ars poetica* ce deschide volumul – *Către cititori* – invocase, concentrând liniile de forță ale întregii cărți, o similară reținere în fața rostirii, muțenia și închiderea ochilor – ca semne ale „tristeții metafizice": asimilate cu „lacrimile", calificate drept „amare", cuvintele sunt interpretate ca mărci ale alienării, întrucât nu pot numi decât fragmentul rupt de Totul cosmic. Tăcerea și orbirea simbolică ar sugera în schimb întoarcerea spre originar, spre indistincta Totalitate primă: gestică stilizată, cum spuneam, schițând o retorică *sui generis* menită să convingă despre „taina inițiatului" (cum o numea un alt poem), căutător al sensurilor ultime, într-o lume a „marii treceri", refuzată în dimensiunile ei degradante și impure. Carte reprezentativă pentru creația lirică a lui **B.**, *În marea trecere* dă o idee și despre felul specific poetului de a echilibra viziunea apocaliptic-expresionistă cu deschideri către un univers exemplar prin armonie și stabilitate în tiparele sale dintâi, așa cum îl propune imaginea stilizată a ceea ce filosoful culturii va defini ca „sat idee". Însă această soluție „tradiționalistă" este astfel doar în aparență, căci **B.** depășește toposul propriu-zis tradiționalist, conferindu-i cu strălucire dimensiuni de amplă rezonanță metafizică.

EDIȚII: *În marea trecere*, Cluj, 1924; *Poezii*, București, 1942; *Opere*, vol. I, ed. Dorli Blaga, București, 1974; *Opere*, vol. I, ed. critică de G. Gană, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982): ; D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; G. Gană, *Opera literară a lui L. Blaga*, 1976; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; E. Todoran, *Lucian Blaga, mitul poetic*, I, 1981; Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981; M. Mincu, *Lucian Blaga, Poezii. Texte comentate.* 1981 (ed. II, 1994); I. Bălu, *Lucian Blaga*, 1986.

I. P.

ÎN MUNȚII NEAMȚULUI — Relatare de călătorie de Calistrat Hogaș, alcătuită din cinci texte (*Floricica, Spre Nichit, Părintele Ghermănuță, Singur* și *La Tazlău*). A apărut mai întâi în revista „Viața românească", an. II, 1907, nr. 2 și 7, an III, 1908, nr.4 și an IV, 1909, nr. 2 și 8, apoi în volumul *Pe drumuri de munte*, Iași 1912 (tiraj nedifuzat din cauza marelui număr de greșeli de tipar) și 1914. Manuscrisele autografe se găsesc la Muzeul memorial „C. Hogaș" de la Piatra Neamț.

În prefața la *Amintiri dintr-o călătorie* – primul ciclu de texte care intră în componența volumului *Pe drumuri de munte* – **H.** declară că a început să scrie „cu gândul de a îmbrânci literatura călătoriilor din drumul obiectiv, didactic și aproape geografic de până acum, pe drumul subiectiv pe care trebuie să meargă, după socotința mea, acest gen de literatură". El se definește astfel ca un continuator al unui tip de jurnal de călătorie pe care l-am numi „artist" și care a fost practicat, chiar dacă nu cu aceeași obstinație și facondă, încă din epoca pașoptistă și postpașoptistă (cei mai importanți

Scanned with OKEN Scanner

reprezentanți ai lui fiind Alecsandri și I. Codru-Drăgușanu). Dacă însă, în cazul predecesorilor săi, artisticitatea textelor se definește mai ales la nivelul construcției de ansamblu, ce poate lua forma sau împrumuta unele dintre metodele literaturii de ficțiune, în cazul lui **H.** textul dă seama mai ales de sensibilitatea artistică și de capacitatea de asociație cultural-literară a personajului călătorului. Acesta ne apare ca fiind în același timp saturat de cultură (mai ales clasică, dar și folclorică) și atras de singurătatea și autenticitatea naturii sălbatice cu care-și găsește mereu afinități de profunzime. Cele cinci texte care alcătuiesc ciclul povestesc etapele principale ale unei călătorii în Munții Neamțului, prin îndepărtarea progresivă de oameni și de civilizație (primul popas important, istorisit în *Floricica*, e la o moșie, unde călătorul e înconjurat de un grup numeros de tinere mondene și zburdalnice) și apoi reîntoarcerea printre ei (*La Tazlău* este „epopeea" înfruntării forțelor dezlănțuite ale apei, dar și „comedia" întâlnirii cu un tip original de orășean în vacanță). Autorul călător are știința și interesul comunicării cu semenii, fiind capabil să se adapteze diapazonului existențial al fiecăruia (fie că o face cu adevărat, fie că mimează numai, ironizând în subtext), dar cel mai bine pare să se simtă atunci când se află cu adevărat *Singur* (capitolul cu acest titlu relatează punctul culminant al aventurii jubilatorii a omului ce se scufundă, și se confundă, chiar și numai câteva zile, în sânul naturii, neatinse și reînvigorătoare până și în cele mai teribile manifestări ale sale). Stilul hiperbolic (concretizat și în frecvența epitetelor *imens*, *uriaș*, *nesfârșit* și a altora de același fel) se aplică atât personajului călătorului (care se folosește de un cal „amarnic", ca în basme, e dotat cu o foame homerică și are capul plin de referințe livrești, totdeauna la îndemână), cât și naturii (fragedă și strălucitoare ca-n ziua dintâi, dar și înfricoșătoare când se dezlănțuie într-o furtună, sau un puhoi de ape ce mătură totul în cale), sau unora dintre oamenii întâlniți în cale (și zugrăviți în registrul monstruos-grotesc – cazul babei și fiicei din *Spre Nichit* – sau fabulos-urieșesc – ca Huțan și Sgribincea din *La Tazlău*). **H.** e înzestrat cu un remarcabil dar descriptiv: tablourile sale de natură (ar merita comentate și comparate numeroasele „apusuri" și „răsărituri", fiecare aparte, fiecare sugestiv), niciodată prea lungi, stau mărturie a unei sensibilități mereu în stare de veghe și a unei imense iubiri pentru natura încă nepervertită de tehnică și de exploatarea mercantilă. Lirismul de bună calitate al autorului nu riscă niciodată să cadă în dulcegărie (decât, poate, în episodul, într-un anume fel lateral, al vizitei la Floricica), pentru că e în permanență controlat de autoironie. Fraza e amplă, ornată, metaforică, dar disciplinată de o solidă cultură clasică și de obișnuința clarității latine. Confruntată cu un gen de text de o nătăgăduită originalitate (**H.** nu are, cu adevărat, nici predecesori, nici imitatori), critica literară a ezitat între recunoașterea plăcerii pe care o provoacă la lectură și severitatea indusă de prea marea evidență a procedeelor, după cum a ezitat și atunci când a fost vorba de a-l caracteriza pe autor conform unei grile generale, aplicabilă întregii literaturi europene: „clasic descriptiv" pentru Vl. Streinu, „clasicist baroc" pentru Ș. Cioculescu, „romantic" în viziunea lui I. Negoițescu, exprimând „viziunea folclorică" asupra lumii după Ov. Papadima, **H.** rămâne oricum, unul dintre cei mai „personali" autori români de impresii de călătorie.

EDIȚII: *Pe drumuri de munte*, Iași, 1914; *În munții Neamțului*, ed. III, București, 1937; *Pe drumuri de munte*, vol. I, București, 1944, cu o introducere de Vl. Streinu; *Pe drumuri de munte*, cu un cuvânt înainte de G. Galaction, București, 1952; *În Munții Neamțului*, prefață de D. Filimon, București, 1955 (ed. II, 1958); *Opere*, ediție îngrijită cu glosar, bibliografie și studiu introductiv de C. Ciopraga, București, 1960; *În munții Neamțului*, prefață și note de G. G. Ursu și George Sanda, București, 1961; *Pe drumuri de munte*, vol. II, prefață și note finale de C. Ciopraga, text stabilit și adnotat de C. Mohanu, București, 1967 (reed. 1969); *Pe drumuri de munte*, ilustrațiile de C. Baciu, București, 1970; *Pe drumuri de munte*, București, 1972; *Pe drumuri de munte*, prefață, note și bibliografie de Ilie Dan, București, 1973 (ed. II, 1986); *Pe drumuri de munte*, antologie și prefață de Al. Hanță, București, 1976; *În munții Neamțului*, postfață și bibliografie de Al. Călinescu, București, 1978; *Pe drumuri de munte*, prefață, tabel cronologic și aprecieri critice de P. Marcea, București, 1982; *Pe drumuri de munte*, repere istorico-literare alcătuite în redacție de Aurora Slobodeanu, București, 1983; *Pe drumuri de munte*, studiu și bibliografie de Valentin Ciucă, Iași, 1983; *Opere*, studiu introductiv și comentarii de Al. Săndulescu, ediție și variante de Daciana Vlădoiu, București, 1984; *Pe drumuri de munte*, prefață, tabel cronologic și aprecieri critice de P. Marcea, București, 1986; *Pe drumuri de munte*, ediție îngrijită de D. Vlădoiu, repere istorico-literare alcătuite în redacție de A. Slobodeanu, București, 1988; *În munții*

Scanned with OKEN Scanner

Neamțului, București, 1995; *Pe drumuri de munte*, Craiova, 1995.
REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); C. Ciopraga, *Calistrat Hogaș*, 1960; Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, 1966; I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1967; Vl. Streinu, *Calistrat Hogaș*, 1968; D. Micu, *Început de secol*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. II, 1972; *** *Calistrat Hogaș. Interpretat de ...*, 1976; V. Ciucă, *Pe urmele lui Calistrat Hogaș*, 1981; Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; Fl. Faifer, *Semnele lui Hermes*, 1993.

G. A.

ÎNSEMNARE A CĂLĂTORIII MELE — Relație de călătorie a lui Dinicu Golescu, cu titlul complet *Însemnare a călătoriii mele, Constandin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, apărută la Buda în „Crăiasca tipografie a Universitatei ungare", cu mențiunea anului tipăririi 1826. Conform demonstrației lui M. Anghelescu (vezi *Scrieri*, 1990, p. 355 sqq), ea nu a apărut, totuși, decât în prima parte a anului 1827.

Cartea, în care sunt prezentate impresiile de călătorie ale autorului în Transilvania, Ungaria, Austria, Italia de nord, Elveția și Bavaria, a creat, în literatura noastră, modelul relației de călătorie iluministe, premoderne, deosebită de cea pașoptistă, dar reprezentând o etapă în drumul spre ea. *Însemnarea* izvorăște dintr-o intenție didactică și nu din desfătarea călătorului, manifestă interes precumpănitor pentru aspectele economico-sociale și nu pentru cele artistice, pentru util și nu pentru frumos, pentru mulțimi și nu pentru individualități, pentru fenomene generale și nu pentru înfățișarea lor particulară sau pitorească. Autorul nu are sensibilitate pentru sublim sau insolit, e complet lipsit de simțul umorului și nu narează ci descrie, demonstrează sau pledează pentru câteva adevăruri pe care și le-a însușit în urma unui profund proces de meditație asupra realităților românești și străine. Prezentând, în aparență, etapă cu etapă, călătoria din 1824, întregind apoi imaginea „Evropei" prin descrierea lucrurilor nou văzute în 1825 și 1826 (în realitate, după cum a dovedit M. Anghelescu, textul, elaborat la sfârșitul călătoriilor, combină informații/ evenimente aflate/ petrecute atât la ducere cât și la întoarcere, iar scheletul relatării îl constituie experiența celei de a doua călătorii), cartea are, de fapt, o schemă arhitectonică subiacentă, întemeiată pe antiteză. „Descoperind" în toate țările occidentale vizitate o realitate bazată pe muncă, ordine și respect al cetățeanului, pe care, în propriu-i cuget, marele boier muntean de fapt o dorește și o anticipează, el o pune în contrast cu domnia arbitrariului, incuria administrativă, luxul și nepăsarea pentru suferința semenului încetățenite în patria sa, Valahia. *Însemnare a călătoriii mele* este în același timp memorialul unui călător și jurnalul apariției și dezvoltării unui nou spirit; în ea își găsește întruchiparea cea mai pregnantă transformarea conștiinței politice și sociale sub influența ideilor luminării. Noțiunea centrală în jurul căreia se organizează toate observațiile și propunerile lui **D. G.** este aceea de „fericire obștească", pe care o consideră posibil de atins prin promovarea „bunei orânduieli" într-un stat care recunoaște egalitatea naturală a oamenilor și realizează „dreapta și dulcea oblăduire" a unui suveran luminat și iubit de supușii săi, un stat întemeiat pe „iconomie" și combaterea luxului, în care totul se face temeinic și cu știință, iar clasa conducătoare e sudată prin „milostivire" față de supuși, „unire" și „virtute". „Statornicia", adică stabilitatea politică internă și externă, este una dintre condițiile indispensabile atingerii unui astfel de ideal, alături de judecata dreaptă și nepărtinitoare a realităților, de buna credință și de bunele intenții ale conducătorilor. Însemnătatea literară a cărții se datorează, însă, mai puțin conținutului ei ideologic (de netăgăduit interes și acesta) și mai mult calității ei de document psihologic, capacității ei de a ne face cunoscute reacțiile intime ale călătorului, prin dezvăluirea unor unghere necunoscute ale conștiinței și sensibilității sale. Farmecul mereu actual al *Însemnării* este dat de sentimentul tonic al descoperirii lumii, care o străbate de la un capăt la altul, de disponibilitatea intelectuală a boierului muntean, de curiozitatea sa nedomolită pentru cele mai variate aspecte ale realităților întâlnite. **D. G.** își notează înfățișarea satelor și a semănăturilor, descrie orașele prin care trece, urmărește noutățile tehnice, discută cu oamenii, intră în casele lor și se interesează de felul lor de viață. Nu prezintă, totuși, scene și nici nu relatează dialoguri, ci rezumă concluziile experiențelor și contactelor umane, renunțând la detaliile concrete în favoarea formulărilor cu

Scanned with OKEN Scanner

valabilitate generală. Din felul cum alege şi descrie realităţile întâlnite (de la înfăţişarea oraşelor şi grădinilor, până la comentariile socio-administrative), **G.** apare ca un preţuitor al hărniciei, curăţeniei şi bunei cuviinţe, un om pentru care munca sistematic organizată şi conştiincios îndeplinită este una din valorile fundamentale. Alături de ea, cultura are cel puţin tot atâta însemnătate pentru edificarea unei societăţi şi unui stat prosper. În oraşele pe care le vizitează, boierul muntean ţine o evidenţă precisă a şcolilor, muzeelor şi teatrelor şi insistă asupra faptului că un număr mare de oameni se folosesc de binefacerile lor. Se preocupă de monumentele arhitectonice şi de biblioteci şi schiţează un început de preocupare pentru operele de artă. **D. G.** vizitează muzeele şi încearcă să descrie câteva pânze care l-au impresionat mai mult, pomeneşte de sculptorul Canova şi se extaziază în faţa domului din Milano. Sensibilitatea sa estetică, sau cel puţin expresia ei, este însă rudimentară. El pare a fi impresionat în primul rând de dimensiunile operelor pe care le contemplă, de valoarea materialului din care sunt executate sau de ingeniozitatea cu care sunt confecţionate. Referinţele sale la opere de artă, fie că e vorba de pictură, sculptură, arhitectură sau peisagistică (grădinile îl atrag, de fapt, cel mai mult) apreciază nu sugerează; nu se găsesc în ele aproape nici un fel de detalii care să-l ajute pe cititor să şi le imagineze în individualitatea lor artistică, iar calificativele la care apelează **D. G.** sunt puţine şi stereotipe. Elementul estetic propriu-zis îi scapă sau se reduce la o impresionabilitate epidermică, de factură melodramatică: în pictură preţuieşte mai ales „asemuirea" cu realitatea, cade în extaz în faţa efectelor de „trompe-l'oeil" şi lăcrămează la vederea unor scene patetice. Oricum, toate acestea sunt experienţe artistice noi pentru boierul valah obişnuit la el în ţară mai ales cu arhitectura perisabilă în lemn (oricât de admirabilă ar fi fost ea) şi cu imaginile stilizat-hieratice ale picturii bisericeşti bizantine. Deşi operele de artă acţionează în exclusivitate asupra afectivităţii lui **D. G.**, reacţiile lui fiind totdeauna definite prin „bucurie" sau „întristare", sensibilitatea sa nu are nimic romantic, dimpotrivă. În parcul Schönbrunn preferă în mod vădit „ochiurile de grădină limpede", care „pricinuiesc privitorului o mare mirare, dar veselă, bucuroasă şi de desfătare", părţilor umbrite, cu copaci deşi, care „aduc întristăciune şi gânduri amestecate". Caracteristică este şi reacţia faţă de povestea dramatică a celor doi fraţi îndrăgostiţi de aceeaşi femeie pe care o aude la „Elenatal"; comentariul său, complet insensibil la ideea de destin şi la componenta tragică a istoriei, este de un bun simţ cât se poate de prozaic, implicând credinţa că „patima" e un lucru rău, ce trebuie evitat şi înlocuit cu „judecata". Frumosul din natură îl atrage de asemenea pe autorul *Însemnării*, dar când e vorba să-l descrie cuvintele refuză să-l mai servească. Limba neevoluată, lipsa unei tradiţii româneşti în materie îl împiedică să înfăţişeze cele văzute în mod sugestiv şi nu-i permit să transmită nici propriile emoţii decât într-o formă extrem de neînchegată. Pasajul consacrat cataractelor Rinului e ilustrativ în acest sens. Mai convingătoare sunt descrierile pitoreşti ale peisajului creat sau influenţat de om: descrierea pieţii din Triest sau imaginea portului din acelaşi oraş, cu revărsarea lor de mişcare şi abundenţa sugerată prin caracterul enorm al enumeraţiei. Pe de altă parte, jurnalul de călătorie al lui **D. G.** cuprinde şi confesiunea tulburătoare a unui om care vede toate suferinţele şi necazurile compatrioţilor săi, care se simte răspunzător de ele şi doreşte cu ardoare îndreptarea. *Însemnarea* este unul dintre cele mai impresionante documente contemporane (comparabil doar cu piesele fratelui lui **D.**, Iordache Golescu) cu privire la abuzurile săvârşite de unii boieri, iar înfăţişarea ţăranului transformat în troglodit, trăind în mizerie şi urmărit veşnic de teama că trimişii stăpânirii vor veni să-i mai ceară bani, este de-a dreptul sfâşietoare. **G.** atestă însă în cartea sa şi stadiul incipient al formării opiniei publice („veleagul obştii"), care începe să reacţioneze în faţa acestei stări de lucruri. Transformările pe care le doreşte în mentalitatea publică şi privată şi în sistemul de guvernare sunt, de fapt, radicale şi realizarea lor ar fi însemnat o adevărată revoluţionare a instituţiilor sociale. În tot programul său, destul de detaliat, vizând principalele categorii sociale ale vremii, învăţătura (prin şcoală, dar şi prin teatru şi răspândirea culturii în general) ocupă locul central. Prin această trăsătură raţionalistă şi „pedagogică" şi, în general, prin centrele sale de interes specifice, ca şi prin unele dintre procedeele de punere în pagină, **D. G.** inaugu-

Scanned with OKEN Scanner

reză o tradiție a jurnalului de călătorie românesc care, deși evident legată de iluminism, va fi ilustrată și de autori din generația următoare: G. Asachi, T. Cipariu, G. Bariț.

EDIȚII: *Însemnare a călătoriii mele, Constandin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, Buda, 1926; *Însemnare a călătoriii mele, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, tipărită din nou și însoțită de o introducere de Nerva Hodoș, București, 1910; *Însemnare a călătoriei mele, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, tipărită din nou cu o prefață de Nerva Hodoș, București, 1911; *Însemnare a călătoriii mele, în anii 1824, 1825, 1826*, cu o prefață, indice de lucruri și de cuvinte de Petre V. Haneș, București, 1915; *Călătorii*, publicate de Petre V. Haneș, București, 1934; *Însemnare a călătoriei mele*, ediție îngrijită de Ion Pillat, București, 1942; *Însemnare a călătoriei mele*, ediție îngrijită de D. Panaitescu–Perpessicius, București, 1952; *Însemnare a călătoriei mele*, București, 1955; *Însemnare a călătoriei mele*, ediție îngrijită și prefațată de G. Pienescu, București, 1963; *Însemnare a călătoriei mele*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Gh. Popp, București, 1964; *Însemnare a călătoriei mele, Constandin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, cuvânt înainte de Marin Bucur, București, 1971; *Însemnare a călătoriei mele*, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu, București, 1977; *Scrieri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie, glosar și indice de Mircea Anghelescu, București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: M. Gaster, în „Revista literară", 1885, nr. 22, 24, 25; P. Eliade, *Histoire de l'esprit public en Roumanie au XIX^e siècle*, I-II, 1905; P. V. Haneș, *Studii și cercetări*, 1928; D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, 1945 (vers. rom. în *Studii literare*, I, 1972); Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, 1957; Gh. Popp, *Dinicu Golescu*, 1968; H. Zalis, *Scriitori pelerini*, 1973; A. Iordache, *Goleștii. Locul lor în istoria României*, 1979; M. Iorgulescu, *Firescul ca excepție*, 1979; A. Iordache, *Pe urmele Goleștilor*, 1982; D. Berindei, *Cultura națională română modernă*, 1986; F. Faifer, *Semnele lui Hermes*, 1993.

G. A.

ÎNSEMNARE DESPRE ANII DIN URMĂ — Roman de Daniel Vighi, București, 1989. Geneza romanului e în legătură cu boema de subterană pe care autorul a cunoscut-o în anii '80 la Timișoara, alăturându-se altor scriitori din generația sa, la fel de inadaptați, ce încercau să se sustragă modului unanim de a exista, într-o vreme când acesta devenise tot mai controlat și reglementat oficial. Datele realității au fost absorbite în roman, desigur într-o formă transfigurată. Cartea a fost scrisă între 1986-1988 și a trecut prin mai multe variante, primele fiind mai simple, căci lipsea cel de-al doilea plan, consacrat reveriilor întârziat romantice ale personajului principal. Fără să fi fost anunțat prin publicarea în prealabil a unor fragmente în presa litarară, romanul a apărut direct în volum la Editura Cartea Românească din București. Textul n-a suferit modificări și nici n-a fost cenzurat, scăpând oarecum nebăgat în seamă de autoritățile culturale de atunci.

Însemnare despre anii din urmă este romanul unei vârste, romanul anilor de tinerețe, cu toată confuzia lor, cu nemulțumirile și aspirațiile nelămurite ce îi caracterizează. Personajul principal, un student al cărui nume nu-l aflăm, duce o viață demobilizată, într-un oraș universitar din vestul țării, complăcându-se într-o inactivitate cu gust sălciu. Participă totuși la cursuri, singur într-o bancă, abulic, neînțelegând ce spune profesorul fiindcă gândurile îi fug aiurea. Se plimbă ore întregi pe străzile însorite, întârzie fumând într-o cafenea, fără nici o preocupare și fără interes pentru lucrurile din preajmă. Ceea ce îl caracterizează, la prima vedere, este „acedia", privirea absentă cu care urmărește ceea ce se petrece în jur, fără să dorească măcar o dată să intervină în evenimente. Dorința lui pare a fi de-a se retrage treptat din lume, de-a se izola cât mai mult cu putință, limitând la strictul necesar contactele cu semenii. Pentru aceasta, părăsește căminul studențesc și se mută într-o cameră sărăcăcioasă, evitându-și colegii, cu excepția lui Iuliu Manoilă, singurul său prieten. Tot un loc de refugiu devine și spațiul bibliotecii universitare, unde se adâncește în lectura cărților de istorie, fără nici o legătură cu obligațiile studențești, dar deosebit de stimulativă pentru nevoia de iluzionare ce îl stăpânește. Tânărul este, de fapt, un expert al reveriei, gata în orice moment să se lase dus „de valul imaginilor care-i cresc înaintea ochilor" sufocând și ultimele rezistențe ale simțului realității. El caută în jocul închipuirii satisfacții pe care lumea reală nu i le poate oferi. Este vorba, în primul rând, de o ieșire din timpul istoric și de scufundarea într-un timp fabulos, al imperiului, ce trimite spre noi mesaje ciudate și din ce în ce mai greu de înțeles. Nevoia de imaginar a studentului este interpretată în mod diferit de

Scanned with OKEN Scanner

celelalte personaje. Un laborant, în garsoniera căruia un grup de prieteni se adună uneori să asculte muzică, pare convins că e vorba de o boală, acceptând diagnosticul de „sindrom solipsist" propus, în necunoaştere de cauză, de doctorul Svetozar. Iuliu Manoilă, cucerit el însuşi de fanteziile colegului său, crede mai degrabă că acesta are „talent de scriitor". Ideea este negată însă chiar de către student, care declară că nu se pricepe la literatură şi nici nu-l interesează să scrie. Declaraţia este de înţeles: reveria şi scrisul sunt mărimi contradictorii. Autorizându-şi personajul să refuze această temă a scriitorului, de mare audienţă în rândul prozatorilor „optzecişti", **D. V.** doreşte să-şi scoată romanul de pe orbita textualismului. Rămâne atunci în picioare ipoteza laborantului? Finalul romanului o contrazice şi pe aceasta. Repartizat, după absolvire, undeva în nordul ţării, fostul student renunţă fără nici o greutate la reveriile sale, acceptând acum, ca principiu director, simţul realităţii. Nu boala este, aşadar, cauza comportamentului său, ci un alt fapt. Trenul în care se urcă îl îndepărtează nu numai de un loc, ci şi de o vârstă, vârsta tinereţii, ultima în care omul îşi mai poate îngădui plăcerile imaginaţiei, ignorând regula de fier a necesităţii. Rugându-l să prelungească iluzia ce i-a fermecat pe amândoi până acum, Iuliu ar dori de fapt să întârzie într-o vârstă pe care nu o mai au, să amâne căderea în timp şi în maturitate. Complexitatea cărţii nu poate fi sesizată însă decât printr-o lectură dublă: după naraţiunea de încadrare, ce descoperă un roman al anilor de tinereţe, se înaintează în continuare pe linia celor câteva reverii ale studentului, refăcute mereu şi totuşi incomplete. Reveria se despleteşte în mai multe fire, a căror cercetare nu este tocmai lesnicioasă, fiindcă deseori ele se încâlcesc, se rup sau sunt pur şi simplu abandonate. Unul, cel mai important, ne introduce în istoria familiei von Mairowitz, o familie de nobili intrată într-un iremediabil declin. Baronul von Mairowitz e ftizic, morfinoman şi alcoolic, preferând să se izoleze în camera lui şi să viseze la ţinuturi îndepărtate, exotice, din ce în ce mai străin nu numai de lumea în care trăia, ci şi de bigota lui soţie Katharina. Ultima parte a vieţii şi-o petrece la Karlsbad, unde cunoaşte o cameristă slovacă, viitoarea mamă a lui Francisc, cel de-al doilea fiu al său. Acesta va fi încredinţat, conform unor prevederi testamentare, mamei sale vitregi, care-l va trimite să înveţe în liceul minorit din Agria, gândindu-se că mai târziu copilul va intra în ordinul franciscan. Lucru ce nu se întâmplă, deoarece ordinul traversa în acei ani o criză profundă, oferind o imagine mai curând decepţionantă, decât una capabilă să atragă noi aderenţi. Întors în ţară, Francisc găseşte un post de profesor de istorie la Universitate, pe care îl va pierde curând după cel de-al doilea război mondial, fiind considerat un „reprezentant al culturii şi ideologiei obscurantiste". În urma reformei agrare, va pierde şi bruma de avere moştenită de la tatăl său, ajungând să trăiască de pe o zi pe alta, cu sentimentul unei vieţi irosite. În paralel, reveriile studentului refac şi istoria unei familii de dulgheri, familia lui Johann Massong şi a celor trei copii ai săi: Andor, Edith şi Hans. Surprins în curtea unei văduve, Andor, băiatul cel mare, e umilit de tatăl său în faţa femeii şi apoi supravegheat cu extremă severitate. Zadarnic însă, căci într-o bună zi tânărul fuge de acasă devenind un aventurier, un fel de *picaro* modern ce cutreieră mările şi continentele. Celălalt băiat, mai aşezat, va învăţa meseria tatălui, ducând mai departe tradiţiile casei şi întemeind el însuşi o familie, al cărei ultim vlăstar este Rozalia Massong. Aceasta îl va iubi pe Francisc şi din legătura lor se va naşte chiar Iuliu, colegul şi prietenul de acum al studentului. Mai mult decât atât, aşa cum unii pictori îşi zugrăveau în tablourile lor propiul chip între chipurile altor personaje, la fel şi studentul se introduce pe sine însuşi în scenariul imaginar pe care îl construieşte zilnic în faţa ascultătorilor uimiţi de ceea ce aud. El se închipuie lucrând ca grădinar pe moşia baronului von Maîrowitz şi îndrăgostindu-se de Zenobia, camerista baroanei. Descoperind această idilă, Katharina îşi alungă servitoarea iar pe grădinar îl vrea în odaia ei. Surprins în acest loc de părintele Monay şi de Siegfried von Mairowitz, grădinarul e bătut cu biciul şi ţinut în pivniţă cu apă şi pâine. Cât despre Zenobia, ea va cădea curând în braţele baronului tânăr, iar mai târziu se va încurca şi cu notarul de bancă Piszarcsek. Ceea ce ar trebui, poate, adăugat în concluzie este că romanul lui **D. V.**,

Scanned with OKEN Scanner

deși vine cel puțin o dată în atingere cu textualismul, nu se înscrie până la urmă pe direcția acestuia, menținându-se mai degrabă într-un plan realist, ce nu exclude, bineînțeles, reveriile decadentiste ale personajului central.

EDIȚII: *Însemnare despre anii din urmă*, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, în „România literară", nr. 11, 1989; I. Buduca, în „Amfiteatru", nr. 4, 1989; V. Popovici, în „Familia", nr. 5, 1989; M. Dragolea, în „Vatra", nr. 11, 1989; N. Manolescu, în „România literară", nr. 49, 1989; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; Tania Radu, în „Contrapunct", nr. 11, 1990; Gh. Perian, în „Familia", nr. 6, 1992; R. G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996.

Gh. P.

ÎN PĂDUREA COTOȘMANEI — Povestire de Gala Galaction. A fost publicată inițial în „Viața socială", anul I, nr. 4, mai 1910, iar apoi inclusă în volumul *Bisericuța din răzoare* (cartea de debut și de reală afirmare a prozatorului), Editura „Vieții românești", Iași, 1914.

În acord cu epica din pragul secolului, cultivată de un Mihail Sadoveanu și Ion Agârbiceanu, *În pădurea Cotoșmanei* (1910) reamintește gustul pentru povestirile spuse parcă „la gura sobei", de ținută legendar-baladescă. În comparație cu amintiții săi contemporani, **G. G.** vădea, însă, o mai distinctă înclinație spre a prelungi senzaționalul în direcția unui miraculos de coloratură folclorică. Constatarea se învederează însă mai deslușit în raport cu mai cunoscuta sa povestire *Moara lui Călifar*. Dacă în compunerea din 1902 tonalitățile fabulosului apăreau *ab initio*, prevenindu-se, precum formulele consacrate ale basmului, asupra naturii întâmplărilor, de astă dată, evocarea ne fixează într-o ambianță nu numai verosimilă, dar și pitoresc vitalistă, descinsă, s-ar zice, din plastica maeștrilor olandezi sau flamanzi. E vorba de târgul anual de la Râureni, (lângă Râmnicu–Vâlcea), aglomerare umană din sânul căreia se desprind zece negustori de pe Olteț și Cerna care, mulțumiți foarte, „voiau să se mai cinstească încă o dată [...] sub bolta lui Covrig, unde încheiaseră târguri bune și băuseră adălmașuri năpraznice". Pe fundalul acestei picturi de grup, se desprinde, contrastant, figura flăcăului Mantu Miu, abagiu de pe Cerna, lovit – crede el – de semnele de deochi ale unei neadormite dureri de cap. Anunțul viitoarelor desfășurări conflictuale este potențat, de altminteri, de înseși cântecele de petrecere, care vorbesc nu numai de Toma Alimoș, ci mai ales de Iancu Jianu, ai cărui „copii fără de minte n-au pierit prin păduri și nici năravul nu și l-au schimbat...". Primejdia este cu atât mai plauzibilă cu cât negustorii cu chimirele doldora de bănet urmează să-și petreacă noaptea în temuta pădure a Cotoșmanei. Povestirea reia, așadar, tema codrului – familiară la **G. G.** –, și cititorul se pregătește să fie martorul unor întâmplări spectaculoase, de felul celor din *La Vulturi* sau *Lângă apa Vodislavei*. Dintre „trunchiurile sângeroase și sinistre", agresorul nu întârzie, într-adevăr, să se ivească, dar adevărata surpriză n-o constituie atât apariția cât identitatea sa. Departe de a fi căpetenia unei cete de haiduci, acesta e un vrăjitor străin, cu o ciudată înfățișare, înarmat, în loc de flintă, cu o mână de mort aducătoare de somn, „cusut la ochi cu ață descântată". Împușcarea lui de către suferindul și neliniștitul Mantu Miu nu-i trezește însă pe camarazii căzuți într-o atipire necurată. (V. Voiculescu va reveni, de o manieră polemică, asupra ineficienței puștii în asemenea cazuri.). Abia un alt act magic, reparator – conform unei cunoscute reguli în materie – va reuși „să deșire înapoi, de pe mosorul vrăjilor, firul somnului drăcesc". Epilogul narațiunii proiectează întâmplarea pe spirala fabulosului legendar. „Paianjenul iadului" care fuge părăsind mormântul insului „de pripas în codrii noștri" fixează, – ca în *Moara lui Călifar* și *Copca Rădvanului*, ori în *Lostrița* lui V. Voiculescu – în tonuri de baladă, precum și în matca unei prezumate tradiții, întâmplarea mai presus de fire.

EDIȚII: *Bisericuța din răzoare*, Iași, 1914; *Opere alese*, ed. îngrijită de Teodor Vârgolici, cu o introducere de Dumitru Micu, vol. I, 1959; *Nuvele, povestiri*, postfață și bibliografie de Constantin Cubleșan, București, 1986; *Opere*, ed. și prefață de T. Vârgolici, vol. I, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; T. Vârgolici, *Gala Galaction*, 1967; D. Micu, *Început de secol*, 1971; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*; Adriana Niculiu, *Gala Galaction, omul și scriitorul*, 1971; S. P. Dan, *Proza*

Scanned with OKEN Scanner

fantastică românească, 1975; M. Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, 1976; D. Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, 1978; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991.

S. P. D.

ÎN PREAJMA REVOLUȚIEI — Roman de Constantin Stere. Scriitorul basarabean a elaborat acest roman-fluviu, de inspirație autobiografică, într-o manieră oarecum inedită în epocă, nu așezat la masa de scris, ci dictându-l cu fervoare unor colaboratori și prieteni (cel mai important este L. Leoneanu). Scris la finalul vieții, ca o încununare și o meditație asupra propriului destin, romanul nu a putut fi dus până la capăt din cauza bolii. Din cele 9 volume plănuite, au fost încheiate 8, care au apărut la editura „Adevărul" astfel: I. „Prolog: Smaragda Theodorovna", 1931 (cu trei reeditări revăzute de autor); II. „Copilăria și adolescența lui Vania Răutu", 1931 (cu trei reeditări revăzute); III. „Lutul...", 1932 (cu trei reeditări revăzute); IV. „Hotarul", 1933 (cu două reeditări revăzute și una obișnuită); V. „Nostalgii", 1934 (cu o reeditare); VI. „Ciubărești", 1935; VII. „În ajun", 1935; VIII. „Uraganul", 1936. Din ultimul volum proiectat nu au mai fost scrise decât câteva pagini, înfățișând asasinarea protagonistului.

Folosind drept material epic masa de amintiri a autorului, *În preajma revoluției* ridică o problemă de teorie a genurilor. Opțiunea lui **C. S.** pentru formula romanului în locul memoriilor a surprins pe majoritatea comentatorilor din epocă, care au sancționat prompt amestecul de specii. Cunoscutul politician și ideolog își motivează alegerea prin aceea că „memoriile cer o imperioasă condiție, aceea de a fi publicate după cel puțin douăzeci de ani de la dispariția autorului lor. Or, eu găsesc că e necesar să informez lumea românească chiar de pe acum asupra stării sociale și moravurilor din Basarabia, din ultimele șase decenii, mai ales pentru edificarea românilor din celelalte provincii, unde fondul real al traiului românilor de peste Prut e cu desăvârșire necunoscut. Mi-am schimbat deci planul de lucru și vreau să-mi redau amintirile sub forma literară de roman." Formula contravenea canonului romanesc dominant, impus de teoria maioresciană a autonomiei esteticului, pe de o parte, și de cea lovinesciană a romanului obiectiv, de cealaltă. Reproșurile care i s-au adus derivă, în bună măsură, din inadaptarea la modelul romanului de tip realist. Întâi, i s-a imputat hibridizarea ficțiunii cu realitatea, „transpunerea aproape directă din viață în roman a contemporanilor" (Ș. Cioculescu), „chipul în care ficțiunea se amestecă uneori mai mult, alteori mai puțin, dar continuu, cu adevărul istoric sau detaliul biografic" (O. Botez). Apoi, i s-a reproșat amestecul de discursuri, „excesul discursiv filosofico-ideologic ca și messianismul politico-social, balast uneori didactic, alteori tendențios" (O. Botez). În al treilea rând, a fost acuzată implicarea auctorială, care îl duce pe **C. S.** la complezență față de protagonist și la parti-pris-uri și izbucniri pamfletare ce riscă să decadă în simplă bârfă și răzbunare personală: „Scriitorul se umflă de un aer de suficiență și critică cu superioritate civilizația română, a cărei fineță n-o înțelege. Ochiul lui e superficial, vulgar etic, și de sub pana lui toate personalitățile ies niște goale păpuși" (G. Călinescu). „Viziunii mizantropice și pesimiste" a acestui „militant care nu s-a obiectivat ca un istoric imparțial al trecutului", îi este opusă „seninătatea memorialistului obiectiv", detașat, egal cu sine și cu personajele sale (Ș. Cioculescu). Al patrulea mare neajuns provocat de „greșeala capitală" de opțiune stă în introducerea în roman a unui principiu structural impropriu, cel al istoriei trăite: „Falsitatea punctului de plecare este aceeași ca la orice biografie romanțată. Romanul își are limitele lui, impuse de logica ficțiunii, în vreme ce viața adevărată sparge toate cadrele" (G. Călinescu). Opusă structurii geometrice a romanului, „lava epică" a amintirilor reprezintă o „evocare după preferințe intime, după afinități, după criterii [...] care nu coincid decât rar și întâmplător cu cerințele unei simetrii obiective și solid încheiate" (Ion Chinezu). În sfârșit, a fost așezat sub lupă și stilul oral, aluvionar, fără preocupări de frazare și gramaticalitate, care dă un aer de „traducere nerevizuită" (în acord de altfel cu celebra lipsă de stil a marilor romancieri ruși) întregului ciclu al lui **C. S.**, „față de care d-l Liviu Rebreanu trebuiește socotit, nici mai mult nici mai puțin, un Flaubert" (Perpessicius). Sistematizând și completând cu noi argumente toate aceste reproșuri, Mihai Zamfir a demonstrat că *În preajma revoluției* contrazice aproape toți

Scanned with OKEN Scanner

indicii romanului (în sens tradițional), fiind o autobiografie travestită. Privite din perspectiva istoriei literare, obiecțiile relevă faptul că opera lui **C. S.** a reprezentat în epoca interbelică o apariție necanonică, din toate punctele de vedere: genologic, naratologic și stilistic, ceea ce a atras previzibila ei marginalizare. Astăzi, conflictul dintre roman și memorii pare o dispută oarecum futilă de încadrare tipologică, ce reflectă obsesia modernistă pentru categorisire. Ideile de impuritate a registrelor, de „tulburare a seninătății" auctoriale, de „grabă narativă" opusă „răbdării epice" și-au pierdut relevanța o dată cu impunerea canonului postmodern. A căzut în primul rând criteriul care opera pe seama distincției dintre realitate și ficțiune, condamnând amestecul lor. În lipsa instrumentelor care să-i permită să teoretizeze statutul literaturii non-ficționale, **C. S.** se apăra invocând teoria (derivând dintr-o psihologie pozitivistă) artei ca generalizare și tipizare a realității (invocată și de un Rebreanu): „Acest roman nu este o autobiografie și nici măcar biografia unui alter ego. Vania Răutu nu sunt eu, iar viața lui intimă nu are nimic comun cu a mea. Este adevărat că am utilizat amintirile mele, cum ar face orice scriitor. Dar experiențele mele personale au fost selecționate, condensate, grupate și stilizate în jurul personajului principal numai în scop de a da o icoană a realității și fără nici un alt raport cu persoana mea. [...] Totul e ficțiune și totul e realitate. Invenția artistică este și ea în strânsă legătură cu experiența artistului. Ficțiune pură nu cred să existe. Totdeauna ficțiunea își are rădăcini în realitate și pornește de la datele reale, amplificându-le și depășindu-le. [...] Iar între acțiunea personajului și epoca și mediul înfățișat va exista totdeauna o relație de reciprocă explicare, pentru ca ficțiunea să se transforme în realitate. Sau, mai precis: pentru ca realitatea să existe în ficțiune". Pe alocuri contradictorie, autoapărarea nu i-a convins pe critici, pentru că rămânea în interiorul sistemului. Astăzi știm că eul narator este prin modul intim de organizare a viziunii o personalitate distinctă de eul social și că unicul criteriu valid este cel al coerenței interne a discursului, determinată de funcția ce i se atribuie. Cum **C. S.** însuși nu și-a gândit manuscrisul în termenii unei depoziții istorico-juridice, ci în cei ai unei mărturisiri literare, are mai puțină importanță pentru literaritatea textului condiția lui de *fiction* sau de *non-fiction*. Chiar dacă pe contemporani alegoria cu cheie străvezie îi putea deruta, omologia lumii romanești cu realitatea nu are nici o relevanță, atâta vreme cât prima devine o *istorisire* a celei de-a doua. Este greu și în fond inutil (într-o lectură fenomenologică) de demonstrat dacă epicul desenează o construcție imaginară sau calchiază experiența reală, pentru că în ambele cazuri funcționează oricum un principiu restructurant impus de viziunea internă a autorului, principiu care face ca nici măcar memoriile declarate ca atare să nu se confunde cu un document istoric. De „un fel de lichidare a chestiunilor personale, de la nivelul scăzut al luptelor politice" (Ș. Cioculescu) a fost acuzat cu mult înainte chiar Dante, care își introducea și el în „Infern" dușmanii politici. Trecerea timpului și dispariția referentului, cum s-a întâmplat deja cu lumea lui **C. S.**, dezimplicarea cititorului ca persoană istorică din textul citit rezolvă confuzia de planuri; același lucru este valabil și pentru scrierile altui basarabean care, pe moment, este și el acuzat de a abuza de granița dintre realitate și literatură: Paul Goma. *În preajma revoluției* este un (pseudo) roman-frescă, ce acoperă o perioadă de o jumătate de veac, din a doua parte a secolului trecut până la începutul acestui secol. El intră în categoria romanelor ciclice de inspirație socială, care pleacă din *Viața la țară* până la *Cronică de familie*. Dintre toate acestea, el acoperă însă suprafața geografică și socială cea mai întinsă, oglindind nu doar civilizația românească de la începutul de secol, ci și pe cea basarabeană de la sfârșitul veacului al XIX-lea și pe cea din Imperiul țarist de dinaintea revoluției. Într-o curgere furtunoasă, care reflectă însuși ritmul exuberant și ultimativ al scrierii (dictării), cartea navighează pe spații uriașe și înșiruie o serie interminabilă de figuri și portrete. Pentru a putea ține sub control acest autohton „registru al stării civile" ar fi necesar, cum s-a făcut pentru *Doctor Jivago* al lui Pasternack, un indice de nume și o mică biografie a personajelor. „Graba narativă", ce duce inevitabil la schematism, a fost explicată de M. Zamfir prin supunerea autorului la principiul memorialistic al exhaustivității relatării, ce împiedică sublimarea faptelor, chipurilor și locurilor în evenimente, tipuri și spații

Scanned with OKEN Scanner

emblematice, specifice romanului. Acceptând însă convenția de scriere vulcanică, cu trepidație uneori de cronică jurnalistică făcută la fața locului, este uimitoare puterea lui **C. S.** de a schița din câteva tușe sigure personaje inconfundabile. Dacă nu este o galerie de portrete, în stilul romanelor balzaciene, *În preajma revoluției* este în orice caz o mapă de schițe în cărbune aruncate pe hârtie de o mână sigură. Grefată placentar pe biografia autorului, scrierea se organizează ca un *Bildungsroman* ce urmărește formația, educația și evoluția lui Ion (Vanea) Răutu. **C. S.** a fost mereu acuzat de lipsă de obiectivitate, de participarea complezentă la idealurile protagonistului și de execuții sumare ale oponenților săi, fără să se observe însă că implicarea scriitorului vizează doar personalitatea socio-politică a personajului său, nu și dimensiunea lui umană, care este (auto)analizată cu o luciditate uneori monstruos de detașată. Asupra lui Vanea, a părinților și a fraților săi, **C. S.** apleacă o privire de entomolog, care cutremură prin acuitate și duritate (în ipoteza în care personajul este într-adevăr un alter ego al autorului). Deși îi lipsesc timpul și, poate, mijloacele să desfășoare narativ psihologia personajelor, **C. S.** are insight-uri și chiar un timid limbaj psihanalitic, care aruncă flashuri revelatoare în inconștientul eroilor. Primul roman din ciclu este, după cum o anunță chiar titlul, un Prolog în care este expusă ecuația familială ce va determina caracterul lui Vanea. Tatăl, Iorgu Răutu, este un boier basarabean trăind închis la moșia sa, fără orizont sau dorință de ieșire, cu suflet bun dar lipsit de maniere, un adevărat „urs" sau „zmău", care, bine înaintat în vârstă, se căsătorește cu Smaragda Theodorovna, fiică de boiernaș cu douăzeci de ani mai tânără decât el. Crescută la pension în Chișinău, Smărăndița are o restrânsă cultură cosmopolită, cu aspirații romantice, pe care însă viața scufundată a boierimii de țară o reduce rapid la o formă de bovarism. Spre deosebire însă de eroina lui Flaubert, Smaragda este mult mai puternic controlată de morala tradițională, încât își reprimă violent începutul de idilă cu un ofițer polonez, tânăr, galant și seducător, personificând nevoia ei de evaziune, și intră după acest episod în ipostaza de matroană dominatoare și rece, frustrată și bigotă. Dacă primii doi copii, Sonia și Tosea, reprezintă pentru ea doar o formă de acceptare a condiției de soție, Vanea, conceput în perioada de tulburare erotică, ajunge să personifice dorința refulată de sentimentul de vinovăție. Născut împotriva așteptărilor mamei, investit cu semnificația erosului culpabilizat, Vanea se construiește ca personalitate pe un complex al copilului nedorit. Imaginea unei mame teribile, care nu îl dorește, îl face pe copil să conceapă lumea în termenii adversității și respingerii; viața va fi pentru el o „luptă pornită chiar de la pragul existenței", în care prima victorie este eșuarea tentativelor de avort ale mamei. Moartea Soniei, interpretată de Smaragda ca o pedeapsă, amplifică procesul de proiecție a vinovăției mamei în persoana copilului, astfel încât „Simpla lui vedere reînvia amintirea vremurilor de ispită și păcat". Alăptat și crescut de o doică, Irina, aflată în postura de mamă bună, Vanea suferă de o neîncredere acută în propria ființă biologică, manifestată prin sensibilitate la boli și lipsă de răspuns și reacții. Această formă de neadaptare, medical numită hospitalism, este combătută de doică prin ritualul de sorginte șamanică al „vinderii" copilului și schimbării numelui, pentru ca moartea să nu-l găsească. Din acest moment, surprins de **C. S.** printr-o inteligentă interfață între psihanaliză și superstiția populară, Vanea rămâne fixat în poziția *celuilalt*, al celui din afara sistemului. La conac, el își găsește tovarăși de joacă în țigănușii din sat și devine un apărător al sătenilor săraci și prigoniți, identificându-se condiției marginalului. Față de Tosia, fratele mai mare, fratele acceptat, Vanea se află în postura fratelui prigonit, care trebuie să iasă la suprafață, trăind la înecul accidental al acestuia sentimentul lui Cain. Relațiile sale cu femeile se vor resimți și ele de complexul copilului nedorit, care, în lipsa acelei *loving care* materne, și-a refulat imaginea trupului și senzualitatea. De o pudoare frustrantă, el construiește femeile ce îl atrag ca imagini idealizate, abstracte, lipsite de feminitate organică și investite excesiv moral, cum sunt „tovarășa Undina", Fany Perlov sau Yvonne. De cealaltă parte, el trezește femeilor care se îndrăgostesc de el, cum sunt Tania sau Elisa, o iubire camaraderească, în care devotamentul este dus până la sacrificiu. Fără să fie nici o clipă incorect sau lasciv, Vanea se comportă ca un Don Juan involuntar, față de care femeile au un

Scanned with OKEN Scanner

sentiment de tandrețe admirativă. În fapt, eroul a rămas în poziția copilului ce are nevoie de încurajarea mamei pentru a căpăta încrederea existențială în sine. El induce partenerelor sale dorința de protecție maternă și o „iubire dezinteresată" („Sunt fericită că *exiști*", îi scrie Tania) capabilă să-l motiveze în destin. De aici și fidelitatea lui pentru cei care și-au manifestat încrederea necondiționată în el, în cei care i-au „încredințat o misiune" în viață. A-i trăda în așteptări pe Vasile Giurilă, pe Undine, pe Yvonne, ar presupune o prăbușire a axului interior al personalității lui Vanea. La maturitate, complexul infantil al protagonistului este elaborat într-o filosofie de viață și o imagine a lumii, ceea ce face ca firul genuin al narațiunii să fie dublat de un discurs teoretic, care orientează întâmplările spre o finalitate demonstrativă. Ecuația temperamentală personală (exclusul care se reîntoarce) este proiectată într-o atitudine de ideologie socială (narodnicismul, poporanismul). Destinul lui Vanea stă sub semnul unei urgențe interioare, cel al revenirii din postura de marginal, care își găsește un corelativ obiectiv în evenimentele politice din Basarabia, Rusia și România, toate desfășurate „în preajma revoluției". Tânăr licean la Chișinău, el se înscrie într-un cerc de lecturi revoluționare, care simpatiza cu mișcarea antițaristă politico-teroristă Narodnaia Volia din anii '80 ai secolului trecut. În nihilismul și narodnicismul rus se află sursele teoretice ale poporanismului lui **C. S.**, o formă de socialism orientat spre emanciparea țărănimii, alternativă la socialismul marxist adresat muncitorimii. Postura de exclus afectiv care se revoltă împotriva mamei persecutoare se regăsește astfel în atitudinea de revoluționar care se ridică împotriva Mamei Rusia, a „nobilului pocăit" care luptă pentru luminarea celor „umiliți și obidiți". Astfel, erotismul inhibat al lui Vanea se prelungește în mod natural în „inumanitatea specifică apostolatului revoluționar" (P. Constantinescu). Iar iubirea față de doică, mama cea bună, manifestată din prima copilărie de către protagonistul aflat în căutarea unor alte, dar mai adevărate, mai profunde rădăcini personale, își găsește un reflex în atașamentul său față de România, în propaganda fervență pentru unirea Basarabiei cu Regatul. Povestit cu pasiune din interior, destinul lui Ion Răutu (fie el alter-ego sau nu al lui **C. S.**) se constituie într-o narațiune ingenuă și atașantă, care, citită cu seninătate, are puterea de a nuanța câteva din reținerile și prejudecățile apriorice, prea rapid expediate, ce ar putea însoți, astăzi, opțiunile autorului. Întâi, este vorba de rolul său de militant socialist, coleg de închisoare, deportare și clandestinitate cu Lenin însuși (care apare sub numele de Minin), într-o mișcare ce va sfârși cu Revoluția din octombrie. Oricât de criminal s-a dovedit ulterior regimul comunist, romanul interzice o retroproiecție în timp asupra rădăcinilor revoluției, a dezaprobării și repulsiei noastre. În figura de revoluționar umanist a lui Ion Răutu și cel puțin a unora dintre tovarășii săi, **C. S.** lasă să se întrezărească arhetipul fără vârstă al cavalerului rătăcitor, care se ridică în apărarea celor slabi, împotriva sistemului țarist și a poliției sale politice, Ohrana, aproape la fel de bestiale ca și cel al dictaturii proletare și al NKVD-ului ce i-a urmat. De altfel, **C. S.** însuși are grijă să-și delimiteze eroul de pozițiile fanatice ale revoluționarilor ce vor deveni ulterior ideologii și capii Uniunii Sovietice, începând cu Lenin. Împiedicând retroanaliza acuzatoare a unei mișcări revoluționare cu consecințe ulterior funeste, romanul lui **C. S.** are puterea de a ne implica empatetic în idealurile lui Ion Răutu, care le trăiește cu naivitate și curățenie și, mai ales, *mărturisește* pentru ele. Arestat în campania de reprimare a narodnicismului, Vanea este anchetat, închis în diverse penitenciare și apoi deportat în Siberia pentru aproape zece ani de viață. Dacă primele două volume ale ciclului, desfășurate în Basarabia, au atmosfera unui „roman rusesc", următoarele trei, petrecute în spațiile claustrofobice ale celulelor sau în pustietățile tundrei și taigalei siberiene anunță strălucirea tenebroasă a scrierilor lui Soljenițân și Șalamov. Geologia selenară, flora preistorică, umanitatea de cavernă a Siberiei constituie *cealaltă lume* față de Rusia europeană de unde vine protagonistul. Supraviețuind unei furtuni cu barca pe Obi, printre populații primitive subpolare precum osteacii, Vanea pare un alt Ulise călătorind în ținuturile scufundate ale cimerienilor. Aruncat în lumea morților vii, eroul atinge aici nadirul periplului său existențial. Este ca și cum, în Siberia, Vanea ar ajunge la soarele negru care mocnește în el însuși, la polul *lutului* din care este făcut omul, la sursa pulsiunii distructive care i-a condus

Scanned with OKEN Scanner

viața. Rezervele de frustrare și ură care, subliminal, îi alimentau destinul, se epuizează și, intrat în catalepsie, eroul asistă la moartea speranțelor și a prietenilor, inclusiv a Taniei, replică a Soniei Marmeladova urmându-l pe Raskolnikov. Dar tocmai această catabază îi permite lui Vanea să facă doliul dorințelor frustrate și să-și afirme de acum înainte pulsiunile constructive. Întors din deportare, Ion Răutu se strămută în România, țară-mamă regăsită, unde începe să militeze pentru unire, dar și pentru emanciparea țărănimii, într-o carieră politică ascendentă. Secvența românească a romanului, ce acoperă ultimele trei volume, nuanțează la rândul ei un alt sistem de prejudecăți, ce însoțesc de astă dată imaginea Basarabiei în ochii românilor. Inteligent și sensibil, cu o cultură solidă, **C. S.** ne oferă o perspectivă inversă, din afară înăuntru, asupra fenomenului românesc. Și imaginea nu este deloc flatantă, cu atât mai mult cu cât ascunde o dezamăgire și o durere reală din partea personajului-raisonneur. Dacă Siberia era „un fel de infern dantesc dispus nu circular, ci pe întinderea imensă a tundrei" (G. Călinescu), Vechiul Regat este văzut ca o distopie a deriziunii și grotescului de sorginte balcanică. Șarja pamfletară se îndreaptă asupra politicianismului iresponsabil, corupt și superficial, a ceea ce Maiorescu numea forme fără fond. Spațiul emblematic, sinteză imaginară între Iași, București, Roman și alte orașe, este Ciubăreștii, cetate a lui Ciubăr-Vodă, antiprototip opus mitului autoflatant al voievodului legendar. Recunoscându-se în chipurile străveziu alegorice ale romanului (cel mai monstruos-hilar este al lui Nicolae Iorga, anamorfozat în figura semidoctă, patriotard antisemită a profesorului Cristophor Arghir), contemporanii lui **C. S.** au fost desigur atinși în amorul propriu și în sentimentul național (prost înțeles). Implicarea sarcastică și, în liniile ei exagerate, nedreaptă, a autorului este la rândul ei evidentă, Ș. Cioculescu având dreptate să diagnosticheze la Ion Răutu, venit din Imperiul țarist în România, trecerea „de la o inadaptare la alta". Dar vehemența lui **C. S.** nu este simplu antiromânism, ea vine, dimpotrivă, dintr-o iubire frustrată, din așteptări neîmplinite. Politicianismul iresponsabil, înapoierea economică și socială, lipsa reformelor, confirmate prin răscoala din 1907 (pe care scriitorul o analizează ca pe un reflex al mișcărilor revoluționare din 1905 din Rusia țaristă) sunt, pentru Ion Răutu, tot atâtea piedici în calea idealului unionist. România feudalismului iobăgesc, a civilizației de poleială și a deprinderilor fanariote în administrație era departe de a oferi un model și de a constitui o atracție pentru românii din Basarabia și din Ardeal. *În preajma revoluției* invită astfel la o reflecție de imagologie comparată asupra realităților concrete pe care au fost construite miturile noastre naționale.

EDIȚII: *În preajma revoluției*, Ediție îngrijită, prefață și note de Vasile Badiu, Chișinău, 1990 (4 vol.); *În preajma revoluției*, Ediție și prefață de Z. Ornea, București, 1991 (3 vol.).

REFERINȚE CRITICE: Ion Chinezu, în „Gând românesc", nr. 11, 1934; Ș. Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 1, 1935, nr. 3 și 11, 1936; Octav Botez, în „Viața românească", nr. 1-3, 1937; Perpessicius, *Mențiuni critice*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. 5, 1971; Virginia Mușat, *C. Stere – scriitorul*, 1978; M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, 1988; Aurel Sasu și Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea a II-a, 1988.

C. B.

ÎN RĂZBOI — Roman de Duiliu Zamfirescu, al treilea din ciclul *Romanul Comăneștenilor*, apărut în revista „Convorbiri literare" din 1897–1898, iar în volum în 1902. La data publicării acestui roman, **Z.** socotea încheiat ciclul pe care atunci îl numea *Istoria Comăneștenilor*, operă unitară, elaborată într-un interval relativ scurt (1892–1897). Ulterior el a simțit imboldul de a continua această istorie prin adăugarea a încă trei romane, din care au apărut doar două, *Îndreptări* și *Anna*, la intervale relativ mari, vădind o diminuare a capacității creatoare a scriitorului, care n-a mai avut puterea de a-și încheia apoteotic opera cum a dorit, prin romanul întregirii neamului din 1918. Astfel, *În război* marchează apogeul ciclului în plan arhitectonic și ideatic și reprezintă puntea de legătură între primele și ultimele romane. Spre deosebire de primele părți ale ciclului, *În război* este în bună măsură un roman istoric, ceea ce a presupus o documentare specială. Principala sursă de inspirație a fost lucrarea lui Th. Văcărescu, *Luptele românilor în resbelul din 1877–78*, dar lecturile autorului au fost mult mai întinse, de la Cezar

Scanned with OKEN Scanner

cu *De Bello Gallico* până la Tolstoi cu celebrul *Război şi pace*, a cărui influenţă se resimte în construcţia unor personaje, scene etc. Preocuparea pentru problemele războiului se concretizează şi într-o întinsă comunicare academică pe această temă, ulterioară scrierii romanului, după cum experienţa directă a tânărului **Z.** trăită, e drept, în spatele frontului, în anii 1877–1878, se exprimase în câteva nuvele (*Locotenentul Sterie*, *Frica* ş. a.). Astfel, se poate lesne constata că romanul în discuţie se naşte dintr-o adevărată obsesie pentru „cel mai mare eveniment al vieţii noastre româneşti din veacul acesta", cum socotea scriitorul Războiul pentru Independenţă.

În ciuda concepţiei despre roman şi despre literatură în general, dezvoltată în studii, articole sau corespondenţă, care îl arată mai mult ca un discipol al lui Maiorescu şi adversar al teoriei tendenţiozităţii artei, abordând tema Războiului pentru Independenţă **Z.** urmăreşte şi obiective extraliterare, mărturisind intenţii educative explicite. „Îmi propun două lucruri, îi scria el lui Maiorescu: a) Să arăt înrâurirea binefăcătoare ce a avut războiul asupra claselor conducătoare de la noi, prin aceea că a oprit pentru câtva timp dezvoltarea caracterului sceptic şi zeflemist al acestei clase, punând-o faţă cu primejdia şi mai cu seamă cu firea puternică a ţăranilor; b) Să încerc a dovedi cât este de nefirească şi neumană instrucţiunea curat mecanică, ce se dă soldaţilor noştri, şi cât ar fi de folositor, pentru apărarea ţării, să se scoată din popor întreaga energie naţională pe calea educativă". Protagoniştii eroici ai marelui eveniment urmau să fie reprezentanţii celor două „clase pozitive", boierimea autohtonă şi ţărănimea, prezenţi încă din *Viaţa la ţară*, Mihai Comăneşteanu şi baciul Nicu. Romanul răspunde, parţial, doar primului deziderat, resuscitarea moral–patriotică a boierimii. Baciul Micu este o apariţie cu totul sporadică, ţărănimea participantă la război fiind mai ales o prezenţă colectivă, ilustrând convingerea, exprimată şi publicistic de autor, că doar astfel poate fi ea interesantă pentru literatură. Prezentarea războiului începe cu preludiul său. După precizarea temporală, 11/23 aprilie 1877, locală, Bucureşti, şi a stării meteorologice incerte, urmată de o ploaie ce nu mai conteneşte, autorul creează, printr-o acumulare de detalii realiste, atmosfera de neliniştită aşteptare, ce a mânat spre centrul capitalei toată suflarea, la vestea lansată de presă şi repetată din gură în gură: „Vin ruşii!" În această învălmăşeală, se întâlnesc întâmplător Mihai Comăneşteanu şi Nicolae Milescu, tineri boieri, foşti colegi de şcoală, care nu se mai văzuseră de zece ani. **Z.** face din ei protagoniştii romanului, participanţi activi la Războiul pentru Independenţă, în care îşi vor găsi moartea eroică. Neliniştea se strecoară şi în familii, prilej pentru autor de a ne prezenta şi celelalte personaje. Unele, ca Saşa, Matei, celelalte surori ale lui Mihai, căsătorite cu militari, sau baciul Micu ne sunt cunoscute din romanele anterioare. Altele reprezintă apariţii noi: Natalia Canta, amanta lui Mihai, pe cale de a fi părăsită din motive de onoare, Elena Milescu şi sora ei, tânăra şi fermecătoarea Anna Villara, ce va aduce o nouă dragoste în viaţa şovăitorului Mihai. Cum în acest roman accentul se mută de pe aspectele mondene şi, în parte, chiar sentimentale pe cel militar, iar subiectul, ca în toată opera romanescă a lui **Z.**, este lipsit de amploare şi bogăţie, autorul va reţine în centrul acţiunii doar cuplurile Milescu–Elena şi Mihai–Anna, adăugându-le unele personaje atestate istoric, în special maiorul Şonţu, cunoscut erou al Războiului de Independenţă. Imaginea războiului se construieşte din scene fictive sau reale, selectate pentru valoarea lor de semnificare, dar şi pentru posibilitatea de a împleti în ele destinul eroilor şi a releva reacţiile individuale şi colective. Sub aceeaşi ploaie necruţătoare are loc plecarea trupelor din gările bucureştene spre Giurgiu, cu despărţirea de cei dragi şi stângăcia soldaţilor nedeprinşi în încărcarea tehnicii de luptă. O altă scenă memorabilă este incursiunea nocturnă, cam gratuită, peste Dunăre, condusă de maiorul Şonţu, în care cei doi eroi principali şi soldaţii cunosc botezul focului. Din viaţa de cantonament, se reţine descrierea banchetului a vreo treizeci de ofiţeri ruşi, cu generalul în capul mesei, cu toasturile repetate şi şampania ce „curgea gârlă" şi comentariul lapidar al autorului: „Era, în fond, o beţie de oameni cumsecade, dar beţie". În acelaşi timp, ofiţerii români, adunaţi în casa încăpătoare închiriată de Milescu la Băileşti, ca într-un club, îşi trec timpul cu jocuri de cărţi şi discuţii despre război. Nu lipsesc momentele festiviste şi retorice. Trupele mărşăluiesc spre front în pas voios, ca în poeziile lui Alecsandri.

Scanned with OKEN Scanner

Unii ofițeri sunt străbătuți de emoție patriotică, trăită în gând, în cazul lui M. Comănești eanu, sau revărsată în poezie, în cel al lui Milescu. În plin marș, privindu-și ostașii, acesta cheamă în ajutor umbra lui Decebal: „O, Decebal, scoală, răstoarnă-ți mormântul, / Și umple tot golul din munți pân'la cer". Unele documente autentice, mai ales ordine de zi ale comandanților, inserate curajos de romancier în țesătura operei, conțin și fraze vibrând de patriotism – „drapelul sub care luptați este în mijlocul vostru însăși imaginea patriei" –, dar și prozaice și totuși emoționante amănunte ținând de pregătirea atacului Griviței, cuprinse în *Ordinul de zi* al Generalului Cernat din 29 august 1877 (eliminat din edițiile antume la cererea lui Maiorescu, ce nu aprecia valoarea sa expresivă). În roman, momentul culminant al războiului este reprezentat de pregătirea și desfășurarea eroicului, dar tragicului asalt de la Grivița, din 30 august. Relatarea ia aproape aspectul unui jurnal de front, realizat mai ales din perspectiva lui Mihai Comănești eanu. Scriitorul reușește să recreeze atmosfera tensionată de înfiorată așteptare din noaptea ce precede atacul. Nelipsita ploaie acompaniază și potențează stările eroilor, plângând parcă anticipat moartea celor mai mulți dintre ei. Autorul schițează cu măiestrie câteva reacții individuale, de la soldați la ofițeri. Un tânăr soldat, obsedat, ca majoritatea, de posibilitatea morții apropiate, vorbește tot timpul de necazurile lăsate acasă. Altul, mai matur, este, dimpotrivă, tăcut și meditativ. Mihai trăiește și el o noapte de insomnie, când agitat, când cuprins de reverie, într-o dezordine a gândurilor ce merg de la recapitularea autocritică a vieții sale de până atunci, la dragostea pentru Anna, și de la reflecții asupra noțiunilor de *datorie* și de *țară*, la reprezentarea lor concretă, simplă, ca atașament și obligație față de ținutul natal al Vrancei. În această stare este vizitat de comandantul regimentului, maiorul Șonțu, care-i încredințează un mic pachet pentru sora sa, având presimțirea sigură a morții sale de a doua zi, pe care o dezvăluie în cuvinte emoționante, dar veridice: „Să-ți spui, frate Comănește ne: parcă nu știu cum, am presimțirea cea mai luminoasă a morții mele de mâine. Îți pare ciudat, nu-i așa? fiindcă e nenatural să presimți ceea ce nu dorești. Dar tocmai în asta și stă explicarea siguranței cu care îți vorbesc, în dorința ce am avut-o pururea de a muri pe câmpul de bătaie. Acum, când sunt așa de aproape de ziua de mâine, poate că ființa mea pământească mă mânjește cu pofta de a mai trăi. Însă, din fericire, am o streaje în mine: judecata. Trebuie să moară cineva pentru țara asta!". Militar de carieră, ca și Valter Mărăcineanu, prezent doar episodic, Șonțu reprezintă varianta eroismului de vocație, conștient asumat. În sfârșit, Milescu, personaj pitoresc și artist, aparent superficial până la neseriozitate, își revarsă neliniștea în muzică, iar apoi adoarme liniștit, hotărât să-și facă a doua zi datoria. Într-un capitol condensat este descris atacul. Mai întâi, trecerea în revistă a trupelor de către Vodă, pe care autorul vrea să-l prezinte măreț, dar fără a-i scăpa observația că acesta își sacrifică „fiii" conștient, din rațiuni politice. Apoi, lunga așteptare de către trupă a ordinului de atac. În sfârșit, atacul propriu-zis, în care hotărârea și priceperea comandanților și a soldaților, eroismul lor se dovedesc zadarnice, aceștia căzând unul după altul sub focul inamic, datorită unei erori grosolane de informare și cartografiere, atribuită aliaților ruși. Romanul se încheie cu moartea lui Mihai Comănești eanu, grav rănit în această luptă și adus apoi în țară. Înconjurat de toate eroinele romanului, surori, iubite, prietene, el lasă un testament sever, reprezentând una din ideile fundamentale ale cărții: „Să vă regenerați prin lacrimi, cum ne-am regenerat noi prin sânge". Baciului Micu i se rezervă rolul de a-i închide ochii. Prezența în prim–plan a războiului și a bărbaților care l-au purtat nu exclude elementele de roman sentimental caracteristic scrierilor anterioare, **Z.** realizând o alternanță și o împletire a celor două linii tematice. Astfel, *În război* este și romanul ultimelor iubiri ale lui Mihai, nu lipsite de complicații, cea pentru Natalia Canta și cea pentru Anna. Complicațiile, de fapt, o anume nehotărâre și inhibiție, vin, în parte, din scrupulele morale ale eroului, dar mai ales din pornirea spre analiza intelectuală a sentimentelor. Se întâlnește și la Mihai o trăsătură mai generală a îndrăgostiților zamfirescieni, o trăire a dragostei mai mult ca aspirație spre ideal, pe care prezența reală a femeii pare să o contrarieze, să o tulbure. De altfel, și în alte planuri, eroul idealizează și estetizează viața, în loc să o trăiască. Suntem surprinși, de pildă, să-l vedem pe patul de moarte, dezgustat de

Scanned with OKEN Scanner

urâțenia fizică și ceea ce i se pare lui micimea morală a unui alt rănit, în loc de a-l compătimi ca pe un tovarăș de suferință. Revenind la planul sentimental, găsim câteva scene memorabile, la nivelul romanelor anterioare, cum ar fi idila Mihai–Anna de la conacul Stănești, într-un încântător cadru de natură primăvăratică. Rămase în plan secund, dintre figurile feminine se reține mai ales Anna, Natalia și Elena. Ele vor trece în celelalte romane, asigurând continuitatea ciclului, chiar dacă unele vor prezenta o discontinuitate deconcertantă în evoluția psihologică. Prin tematica specifică, prin promovarea patriotismului lipsit de ostentație, prin capacitatea de a închega, din episoade fragmentare, o imagine veridică a Războiului de Independență, prin pătrunderea psihologică și frumusețea unor notații de natură, în sfârșit, prin acuratețea stilistică, *În război* se impune ca unul dintre romanele viabile ale sfârșitului de secol 19 și totodată ca o piesă de bază în ciclul Comăneștenilor. La apariție, autorul îl consideră apogeul creației sale. Judecata posterității, ceva mai exigentă, a rezervat acest loc *Vieții la țară*.

EDIȚII: *În război*, București, 1902 (ed. II, 1907); *În război*. Ediție revăzută după manuscris și comentată de Mariana Rarincescu–Zamfirescu, Craiova, 1937 (ed. II, 1942, a III-a, 1943); *Viața la țară. Tănase Scatiu. În război*. Prefață de Mihai Gafița, București, 1965; *Opere*, II, *Romanul Comăneștenilor*. Ediție îngrijită, prefață, cronologie, note, glosar, indici și bibliografie de M. Gafița, București, 1970; *În război. Îndreptări. Anna*, București, 1971; *În război*. Roman. Ediție îngrijită și note de M. Gafița. Prefață de Valeriu Cristea. Tabel Cronologic de Al. Săndulescu, București, 1977; *Viața la țară. Tănase Scatiu. În război. Îndreptări. Anna*. Ediție îngrijită și note de M. Gafița, vol. I-II, București, 1981–1982; *În război*. Cuvânt înainte de Ileana Manole, București, 1983; *În război. Îndreptări. Anna*. Postfață de Valeriu Cristea, București, 1984; *În război*. Cuvânt înainte de Mircea Iorgulescu, București, 1989; *Romanul Comăneștenilor*. Cu o prefață de Aurel Goci, București, 1993; *În război*. Roman. Postfață și bibliografie selectivă de Al. Săndulescu, București, 1997.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Critice*, VI, 1921; N. Petrașcu, *Duiliu Zamfirescu*, 1929; *** *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884–1913), 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; M. Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; L. Petrescu, *Realitate și romanesc*, 1969; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; M. Gafița, *Fața ascunsă a lunii*, 1974; *** *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, 1976; I. Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, 1979; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, I, 1980; G. C. Nicolescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1980; Al. Săndulescu, *Pe urmele lui Duiliu Zamfirescu*, 1989; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I (1800–1945), 1991; M. Tomuș, *Romanul romanului românesc*, 1999.

S. I.

ÎNȘIR-TE, MĂRGĂRITE — Piesă de teatru în versuri de Victor Eftimiu. Într-o primă formă, a fost reprezentată în premieră pe scena Teatrului Național din București, la 2 februarie 1911, și publicată, în același an, la „Librăria nouă" din București, ca „poem feeric în două părți" (4 acte); autorul i-a mai adăugat ulterior un act, reeditând-o în 1919 ca „poem feeric în cinci acte", acesta fiind subtitlul piesei în toate edițiile ulterioare (1922, 1937, 1948, 1956, 1962, 1966, 1968, 1969). La fiecare dintre aceste reeditări, precum și cu ocazia numeroaselor reluări pe diferite scene din țară, autorul a operat mereu modificări în text, adăugând uneori versuri și scene întregi, acest proces de perpetuă re-elaborare a textului continuând până la ultima ediție antumă, cea din *Opere*, vol. I, 1969; prin forța împrejurărilor, aceasta rămâne deci „ediția definitivă". O bună ediție comentată a publicat în 1974 Mircea Braga, în seria „Arcade" a Editurii Minerva.

Dacă nu s-a întors de la Paris, ca atâția alții, cu o diplomă universitară care să-l recomande unei mai mult sau mai puțin lucrative cariere „burgheze", nu e mai puțin adevărat că tot la Paris a întâlnit tânărul **V. E.** „marea șansă" a vieții sale, ocazia de a „demara în trombă" într-o carieră literară ce n-a fost lipsită nici de satisfacții, nici de prosperitate, nici chiar de longevitate. Cei doi ani petrecuți boem în capitala Franței (1909-1910) și cunoștința, acolo, cu studiosul E. Lovinescu, colocatar, o vreme, la aceeași gazdă, i-au furnizat – hazard preschimbat în destin – o necontestată dar decisivă șansă de afirmare. La Paris începe **V. E.** să scrie *Ileana din poveste* – embrionul a ceea ce avea să fie „piesa de rezistență" a întregii sale opere: poemul dramatic *Înșir-te, mărgărite*. Întors în țară pentru a-și termina și finisa piesa, tânărul quasi-anonim asistă, în seara zilei de 2 februarie 1911, la o triumfală premieră pe scena Teatrului Național din București, căreia directorul instituției, Pompiliu Eliade, cunoscut ocazional la Paris prin inter-

Scanned with OKEN Scanner

mediul lui E. Lovinescu, îi asigurase o atmosferă favorabilă și o distribuție de zile mari. „După câteva luni, am plecat spre București pentru repetiții" – își amintea scriitorul în 1965. „Atmosfera favorabilă pe care am găsit-o în jurul actului meu, atmosferă creată de marele animator care era Pompiliu Eliade, m-a încurajat să scriu și prima parte a poemului *Mărul de aur*, cu nunta celor trei fete de împărat. Zâna Florilor devenea a treia fată a lui Alb-Împărat. [...] Cu tot adausul primei părți și cu toate scenele noi intercalate în partea a doua, *Înșir-te, mărgărite* n-a constituit un spectacol întreg: s-a jucat împreună cu un act în proză, *De ziua mamei* de Mihail Sadoveanu. Mai târziu, la fiecare reluare, am adăugat versuri și scene întregi, ca să fac o legătură mai solidă între cele două părți ale poemului." A rezultat, în cele din urmă, o rafinată feerie folclorică, în care simbolistica și tiparele basmului românesc, motivele și personajele sale consacrate apar în decantări arhetipale, re-dimensionate, re-asamblate armonios într-o originală sinteză, într-un elegant compendiu stilizat, versificat și dramatizat, al întregii noastre mitologii populare. Titlul însuși, *Înșir-te, mărgărite*, vrea să sugereze tocmai această neîntreruptă creștere organică a poveștii din poveste, această inserție a basmului în basm, aspirând la o continuitate firească a „firului" acțiunii: «ÎMPĂRATUL: Hâm!... Povestea se scurtează! FĂT FRUMOS: Ba deloc, de-acuma crește! ÎMPĂRATUL: Hei! „Înșir-te, mărgărite" – cum spunea câte un bunic.» Încă în cronica pe care o publică imediat după premieră, în *Convorbiri literare* (anul XLV, nr. 2, februarie 1911), E. Lovinescu remarcă „elementul feeric, aducerea fermecătoarelor noastre basme pe scenă, în mijlocul unor decoruri poetice și pe aripa ușoară a unor versuri sonore", dar și „înțelesul mult mai adânc, concepția mult mai largă și mai originală ce fac din acest poem ceva mai mult decât o feerie și îi sorocesc un loc de cinste în literatura noastră poetică". Amintind întrucâtva de *Regele Lear* al lui Shakespeare – cu cele trei fete de împărat care-și decid alesul aruncându-i „mărul de aur" și dintre care ultima, cea mai mică, refuză să se supună voinței tatălui ei, fiind astfel decăzută din grația paternă – primul act din *Înșir-te, mărgărite*, nucleul inițial al „poemului feeric în cinci acte", rămâne cel mai cunoscut și mai genuin ca inspirație, „cel mai organic și mai original" (E. Lovinescu). Dar cea mai spectaculoasă inovație în raport cu tiparul tradițional al basmului românesc este operată de **V. E.** prin inversarea raportului etic dintre Făt-Frumos și Zmeul-Zmeilor: „De aici pornește originalitatea feeriei. Prin acțiunea unui romantism simplificator, basmele ne-au adus un șir de eroi cu o psihologie precisă – Păcală, Tândală, Făt-Frumos, Zmeul-Zmeilor, Ileana Cozânzeana – ale căror note caracteristice pot fi însă prelucrate de fantezia poetică; pentru ce, de pildă, numai Făt-Frumos, veșnicul cuceritor de inimi, ar simboliza idealismul, pe când de Zmeul-Zmeilor s-ar lega tot ce e urât, rău, crud? Pentru ce lumina de o parte și întunericul de cealaltă? Distribuția inegală de valori etice poate fi revizuită, și tocmai în această revizuire, în sensul modernizării postulatului basmelor, stă originalitatea încercării poetului. Făt-Frumos își începe povestea vieții, dar ce voiește acest vântură-țară? În căutarea logodnicei prin lume își istorisește tuturor în cale nenorocirea; e un idealist, desigur, pururi pe urmele *idealului*, dar e și un pierde-vară. Pe când își povestește pentru a atâta oară minunățiile rătăcirii, Domnița, ce-l ascultase de după un copac, se îndrăgostește de dânsul și-i aruncă mărul de aur; neînțelegând dragostea fetei, tânărul se uită cu nepăsare la măr și intră în palat. Domnița rămâne tristă, deoarece s-a împlinit blestemul împăratului și alesul inimii n-o iubește. În acest moment sosește pe neașteptate și Zmeul, nedreptățitul basmelor, despre care Făt-Frumos spusese că are gheare lungi, că scoate flăcări pe nas, pe când în realitate, el nu-i decât un om ca toți oamenii, care, nebucurându-se de foloasele unei nașteri împărătești, voiește să-și cucerească o împărăție prin hărnicia brațului. Situația morală este, deci, răsturnată: în fața răsfățatului vieții, crescut în umbra unei rochii, se înalță plebeul ambițios mânat de un ideal superior și bărbătesc. [...] Dincolo de basm și dincolo de toate complicațiile inutile ale unei fantezii deviate, valoarea poemului stă, prin urmare, în originalitatea atitudinii. Zmeul ar fi trebuit totuși să se desprindă mai viguros, unic aproape, din întregul cadru al piesei, el, marele nedreptățit, stăpânitorul întunericului, al văzduhului, al scorburilor; el, omul de jos mânat de idealul unei împărății; el, răzvrătitul împotriva nedreptăților soartei, ieșit din stirpea nemu-

Scanned with OKEN Scanner

ritoare a titanilor, a lui Lucifer sau a lui Cain. În *Înșir-te, mărgărite*, Zmeul e un răzvrătit fără să ajungă însă un Satan; el nu râvnește să răstoarne ordinea eternă a lumii, ci, plebeu, își reclamă lotul de stăpânire pământească și vrea să-și croiască o împărăție prin energia brațului său. În cadrul lumii de basme cei doi eroi principali, ca și restul figurației, se perindă mai mult ca siluete decât ca ființe vii; depășind sensul strict al feeriei, poemul nu se ridică la amploarea creației. Scoși din basmul convențional, Zmeul și Făt-Frumos plutesc încă în nelămurita linie a fanteziei poetice" (E. Lovinescu, 1911). *Înșir-te, mărgărite* a fost și a rămas așadar adevăratul debut al lui **V. E.**, primul și cel mai durabil succes din abundenta și deloc lipsita de succese carieră a dramaturgului pe care, atunci, îl lansa. Prim–planul notorietății și publicității, în care acest spectaculos *boom* l-a propulsat literalmente „peste noapte", nu va mai fi părăsit, practic, până la sfârșitul vieții de norocosul „autor dramatic" care-a știut să-și alimenteze copios „norocul", în continuare, printr-o prolificitate ieșită din comun. Diversă sub toate aspectele, începând cu cel tematic și terminând cu cel valoric, dramaturgia lui **V. E.** cuprinde (urmând o sistematizare pe care autorul însuși a operat-o, după criterii tematice și genologice) un prim ciclu al „legendelor românești", inaugurat prin *„Înșir-te, mărgărite*, apoi un ciclu de „tragedii eline" și unul de „drame medievale": în cele mai multe, poetul s-a dovedit un virtuoz al versului scenic, impecabil turnat, grandilocvent poate în patetismul tiradelor și în metronomia declamației, dar ireproșabil ca prestanță și cadență, ca sonoritate și claritate „latină" a limbii române. Sonoritate care, oferindu-se ascultării, îi place și să se asculte pe sine: un „stil" al declamației românești de altădată – un tremolo clamoros dar factice, un *majestuoso* pompos, „bine timbrat", bine „umflat în foale" și în pene, o emfază a elocuției studiate, „teatrale" și pline de sine, cu vehemențe și îngroșări macho ale vocii la actori, cu suavități ingenue la actrițe – au trecut în amintire o dată cu **V. E.** și cu alți „corifei" ai generației sale, din lumea scenei ca și de pe scena vieții publice. Autor foarte productiv, **V. E.** a scris și teatru în proză, „comedii și drame bucureștene" și „comedii provinciale", unde satira de moravuri și de caractere, cu incisive accente de critică socială, oferă dramaturgului avantajul de a-și putea pune din plin în valoare temperamentul extravertit, agerimea privirii și sagacitatea observației, versatilitatea dezinvoltă și cinismul indulgent, mobilitatea transpunerii în medii și psihologii diverse etc., dimpreună cu profesionalismul de înaltă clasă al tehnicii dramatice, cu verva replicii, a dialogului alert. Excelența tehnică, perfecta stăpânire a mijloacelor, infailibilul simț al limbii caracterizează, în ipostaze specifice, și poezia lui **V. E.**, în numeroasele-i volume de versuri. Scriitor cu priză la public, dar repede perimat postum, **V. E.** este autorul a circa 140 de volume, între care peste 40 piese de teatru, unele dintre ele mereu jucate și reluate; a scris, în total, aproximativ 200.000 de versuri, 5.000 de articole literare, a ținut peste 1.000 de conferințe publice.

EDIȚII: *Înșir-te, mărgărite.* Poem feeric în două părți (4 acte), București, [1911]; *Înșir-te, mărgărite.* Poem feeric în cinci acte, București, 1919; *Înșir-te, mărgărite. Strămoșii. Rapsozii*, București, 1922; *Teatru în versuri.* Fragmente din *Înșir-te, mărgărite, Rapsozii, Strămoșii, Cocoșul negru, Crinul vieții, Prometeu, Don Juan, Thebaida, Meșterul Manole* și *Glafira*, București, [1936]; *Înșir-te, mărgarite. Strămoșii. Rapsozii.* Prologuri. Fragmente, ed. a VIII-a, București, [1937]; *Legende românești. Înșir-te, mărgărite, Cocoșul negru, Meșterul Manole*, București, [1948]; *Teatru*, București, 1956; *Teatru*, vol I, București, 1962; *Cocoșul negru*, prefață și tabel cronologic de M. Vasiliu, București, 1966; *Înșir-te, mărgărite*, București, 1968; *Opere*, vol. I. *Teatru. Legende românești*, București, 1969; *Înșir-te, mărgărite*, postfață și bibliografie de M. Braga, București, 1974.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Critice*, III, 1928; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927; E. Lovinescu, *Memorii*, I, 1930; E. Lovinescu, *Scrieri*, I, II, IV-V, 1969-1973; E. Lovinescu, *Opere*, IV, 1986; I. Trivale, *Cronici literare*, 1914, 1971; M. Dragomirescu, *Critică*, II, 1928; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, ed. II, 1982; G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, 1945, 1968; V. Eftimiu, *Oameni de teatru*, 1965; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918, 1970*; D. Micu, *Început de secol, 1900-1916. Curente și scriitori*, 1970; I. Chendi, *Pagini de critică*, 1969; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1995.

C. R.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTÂLNIREA DIN PĂMÂNTURI — Nuvele de Marin Preda. Culegere apărută în 1948, la „Cartea Românească", în două ediții succesive, consacrând editorial un talent remarcat încă din faza celor dintâi tatonări publicistice. Nuvela *De capul ei* (probabil o primă versiune a *Măritișului*, consideră Geo Șerban), apreciată cu încântare de E. Lovinescu, la o reuniune a „sburătoriștilor", îi fusese reținută de Geo Dumitrescu pentru unul din sumarele ambițiosului său „Albatros" (v. și răspunsurile de la *Poșta* n-relor din 25 martie și 25 aprilie 1941), dar nu ajunsese a fi tipărită din cauza suprimării, de către cenzură, a revistei (octombrie, același an). Alta, *Calul*, care-l descumpănise întrucâtva pe maestru („Hm! Descriptiv, descriptiv...", își amintește **M. P.**), stârnise entuziasmul rafinatului Dinu Nicodin, determinându-l chiar să-i achiziționeze (cu zece mii de lei!) manuscrisul (cf. *Imposibila întoarcere*). Pentru ca, la puțină vreme după aceste prime succese „de salon" – umbrite, ce-i drept, de două refuzuri de promovare tipografică: din partea „Gândirii", pentru o nuvelă (nenumită), și a „Universului literar", pentru, se pare, o... poezie (cf. răspunsul tranșant al lui Șt. Baciu, din nr. 15/ 1942: *Nu!*) – numele tânărului prozator să înceapă a fi întâlnit și în paginile câtorva publicații. „Tinerețea" (prim–redactor, Victor Isac), unde se regrupaseră pentru moment albatrosiștii, îl lansează, în numărul din 20 ianuarie 1942, cu schița *Nu spuneți adevărul*, o prefigurare a viitoarei nuvele *Înainte de moarte* (cf. semnalarea lui Lucian Valea din „Steaua", nr. 12/ 1980, ignorată în mod curios de cercetători și editori, deși prezintă *adevăratul debut* al lui **M. P.**). Acesteia îi urmează: în „Timpul" din același an, *Pârlitu'* (15 și 16 aprilie), *Strigoaica* (23 mai), *Calul* (4 iunie), *Salcâmul* (7 iulie), *Noaptea* (5 august) și *La câmp* (22 septembrie); în „Vremea", *Colina* (7 martie 1943); în „Fapta", cu o prezentare elogioasă de Mircea Damian, *Merticul* (11 martie 1943); în „Evenimentul zilei", *Rotila* (25 aprilie 1943). Seria continuă apoi, după o pauză datorată efectuării de către autor a stagiului militar, cu *Plecarea* și *Doctorul* (în „Tinerețea" postbelică, n-rele din 16 septembrie și 22 octombrie 1945), *Iubire* (în „Viața socială C. F. R.", decembrie 1945), *Ceata* (în „Lumea" lui G. Călinescu, 1 ianuarie 1946), *Măritișul* (în „Veac nou", 19 ianuarie 1946), *Nepotul* („Studentul român", 10 decembrie 1946), o nouă versiune din *Salcâmul* și *Întâia moarte a lui Anton Tudose* („Revista literară", 16 martie și 27 aprilie 1947), *Casa de-a doua oară* („Contemporanul", 21 și 28 martie 1947) și *Unul la munte* („Flacăra", 29 februarie 1948, cu specificarea: „Din volumul *Unul la munte și alte nuvele*, care va apare în editura „Cartea Românească"). Presa vremii consemnează și câteva tentative anterioare acesteia, de alcătuire a unor culegeri. Cea dintâi datează încă din 1942, când proaspătul patron al casei de editură „Alfa", poetul Sergiu Filerot, se arătase dispus să-i tipărească tânărului său confrate un volum cu titlul *Măritiș* (cf. notele din „Timpul", 15 și 29 iunie, „Vremea" din 12 iulie, „Viața" din 18 iulie). Arestarea intempestivă a publicistului cu vederi de stânga (v. și evocarea din vol. *Reîntâlniri*) se soldase însă evident și cu năruirea firavei sale înjghebări editoriale. În etapa de după armistițiu, „România liberă" din 25 noiembrie 1946 semnalează un proiect similar, purtând însă de astă dată titlul *Fântâna albă*. Acesta pare a fi de fapt manuscrisul cu care participase nuvelistul la concursul inițiat de „Cultura națională" și care avusese neșansa de a fi surclasat de *Vraja* Cellei Delavrancea, tipărită în același an de editură (în interviul acordat Sânzianei Pop, **M. P.** plasează în mod eronat episodul în 1947 – cf. *Timpul...*, p. 534). Revăzut substanțial (stilistic, dar și altminteri – la capitolul „finaluri", bunăoară – cf. interviul citat), volumul mai zăbovește apoi „la un cunoscut și fad foiletonist literar" (M. Toneghin? – cf. *Viața ca o pradă*, p.73), confruntându-se în treacăt și cu refuzul silit al altei edituri falimentare, „Excelsior" (cf. Vlad Mușatescu, în *Almanahul* „Luceafărul", 1982), pentru a poposi, în sfârșit, la vechea „Carte Românească"... Ai cărei „oameni noi" (I. Caraion, Geo Dumitrescu) îl primesc „cu entuziasm" (cel puțin potrivit evocărilor citate) și, după ce cad de acord asupra noului titlu, oricum mai comercial, îl dau numaidecât pe mâna tipografilor. Apare pe la mijlocul lui martie 1948, cu următorul sumar (păstrat și cu prilejul reeditării din mai, același an): *În ceată*, *Colina*, *Întâlnirea din Pământuri*, *O adunare liniștită* (*Unul la munte*, *De anul nou* și *Casa lui*), *Calul*, *La câmp*, *Înainte de moarte*, *Dimineață de iarnă*. Celelalte culegeri, apărute

Scanned with OKEN Scanner

de-a lungul anilor sub titlul *Întâlnirea din Pământuri*, includ suplimentar îndeosebi creații aparținând deceniilor VI–VII.

Structura finală a culegerii din 1948 trădează o certă intenție de limpezire și revelare a unei viziuni pe cât de „exacte", prin raportare la lumea familiară tânărului prozator, pe atâta de personale, îndeosebi ca mod de a-și apropria magia „cuvântului rostit de oameni" (cf. *Viața ca o pradă*, p. 30-35). Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie însăși antologarea, extrem de severă cu tatonările începuturilor. Autorul elimină cu matur discernământ textele care fie că trimit nemijlocit la unele modele clasicizate (cazul povestirii stângaci sadovenizante *Strigoaica*, bunăoară, aducând mai degrabă a compunere pe o temă dată, cum o și definește un critic), fie că mărturisesc încă, mai ales puse laolaltă, obsesii, indecizii ori neîmpliniri de șantier (concretizabile în primul rând, poate, în recurența unor teme, motive, abordări stilistice insuficient cumpănite, pentru a da integral satisfacție). Pe seama acestei din urmă realități poate fi pusă cu precădere abandonarea unor piese ca *Nu spuneți adevărul* – ce reprezintă chiar debutul nemărturisit al scriitorului – ori *Doctorul*, inferioare artistic nuvelei (versiunii) *Înainte de moarte*, reținute în volum. Situație valabilă, *mutatis mutandis*, și în ce privește episoadele intitulate *Noaptea* și *Iubire*, cărora le-au fost preferate două povestiri mai apropiate, stilistic, de maniera proprie viitorului romancier: *La câmp*, raportabilă la prima prin accentul pus, în ambele, pe „prea-plinul" vitalității juvenile, care se cere decomprimat (G. Dimisianu), și *Întâlnirea din Pământuri*, versiune până atunci inedită, de fapt, a celei de a doua, față de care se distinge printr-o tratare mai detașată, consonantă cu direcția așa-zis „solară" a etapei următoare. Sau mai vechile crochiuri „premoromețiene" *Pârlitu'* și *Merticul*, care, împreună cu *Unul la munte*, sunt încorporate, practic, tripticului (de asemenea inedit, sub această formă) *O adunare liniștită*, ilustrare de incontestabil rafinament a unui original ritual narativ *à tiroirs*, prevăzută – în versiunea inițială, păstrată până la ediția din 1960 – și cu subtitlurile de rigoare. Cât despre antologica scenă a tăierii salcâmului, care-l determinase pe M. R. Paraschivescu să întrevadă, în tânărul abia desprins din anonimat, pe unul din romancierii noștri de seamă de peste zece, cincisprezece ani (v. „Revista literară", nr. 5/ 1947), aceasta pare să fi fost într-adevăr predestinată, prin conotațiile ei secrete („era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele", citim în *Viața ca o pradă*, p. 343), unei valorificări superioare, peste mai bine de un deceniu, în *Morometii*. Procedeul recuperărilor *prin contextuare* va fi folosit de altminteri de romancier, chiar dacă nu cu același ecou hermeneutic, și în cazul altor câtorva texte rămase în afara selecției din 1948. Încât s-a putut pe drept cuvânt spune că secvențe precum *Salcâmul*, *Noaptea*, *Rotila*, *Măritișul*, *Nepotul*, *Casa de-a doua oară* ori *Întâia moarte a lui Anton Tudose*, restituite postum nuvelisticii de Ion Cristoiu, aparțin de fapt mai curând „preistoriei" diverselor componente ale ciclului moromețian (M. Papahagi). Alături, firește, de piesa cu care se încheia, semnificativ, volumul debutantului, *Dimineață de iarnă* (în legătură cu care cititorul era avertizat, într-o notă, că „prefațează primul roman al autorului") și de o seamă de fragmente apărute (și abandonate!) ulterior prin periodice (*Începutul afacerii cu Palici*, *Fonciirea*, *Povestea unei călătorii*), care pot interesa tot mai mult ca bruioane ale acelei prime versiuni a viitoarei capodopere romanești, deconspirate de presă la puțină vreme după lansarea *Întâlnirii*... (cf. „Flacăra" din 17 octombrie 1948). Rigoarea cu care și-a administrat prozatorul, de-a lungul anilor, experiența nuvelistică a acestei etape nu justifică, în orice caz, teza editorului – nemandatat anume, în acest sens, de autor – al *Scrierilor de tinerețe* (1987), potrivit căreia ceea ce ar evidenția momentul retrospectiv al *Întâlnirii din Pământuri* ar fi o (regretabilă) ruptură între *primul* Preda, „neliniștitul" din, să zicem, *Colina* și *Înainte de moarte*, pasionat de „sondarea stărilor abisale de conștiință și chiar a subconștientului", fapt care l-ar situa (lăudabil) într-o poziție sincronă cu „proza și eseistica existențialiștilor" (asociere demontată pe drept cuvânt de L. Ulici) și naratorul abilitat „în diurn" al *Adunării liniștite* și al *Întâlnirii*..., texte revelatoare, prin „codul lor realist" (motiv pentru care nici nu au fost incluse de I. C. în ediție), pentru direcția „moromețiană", activată în deceniul următor. Delimitare oricum prea tranșantă a *tinereții* scriitorului, fie și numai prin aceea că ambele „direcții" își au în fond

Scanned with OKEN Scanner

sorgintea în chiar primele două afirmări publicistice ale lui **M. P.** (e drept, ignorate de editor): *Nu spuneți adevărul* (ce anticipează evident, sub raport tematico–stilistic, nuvela *Înainte de moarte*) și *Pârlitu'* (ușor de recunoscut, aproape în detaliu, în diviziunea finală a „triptic-ului" *O adunare liniștită*). De altfel, așa cum demonstrează Valeriu Cristea, interesul față de „adâncimile eroului" (cf. I. C.) nu dispare nici din opera de maturitate a lui **M. P.** (de-ar fi să invocăm doar „labirinturile" psihice ale Constanței, din *Risipitorii*, sau „demonismul" Matildei, din *Cel mai iubit dintre pământeni*), infirmând (ipo)teza prefațatorului cu privire la planul așa–zis „realist–tradițional" al romanelor, suspectat (cf. p. XXVIII a comentariului) că ar fi *spulberat* „misterul comportamentului aberant", exploatat, s-ar crede, pentru ultima dată „magistral" (sic!) – în ciuda efortului conjunctural de reorientare al autorului – în... *Ana Roșculeț*, 1949 (nuvelă cu care se și încheie sumarul demonstrativ al *Scrierilor de tinerețe*). Tendința multor comentatori de a explica presupusa „ruptură" aproape exclusiv prin impactul cu noul climat socio–politic reclamă de fapt, oricum, o abordare mai nuanțată, unele sugestii de bun simț fiindu-ne oferite în acest sens de însuși **M. P.**, în confesiunea citată din *Viața ca o pradă* (p. 30–35). Rezumând acel semnificativ pasaj și formulând cu probitate deducția că „*genuină* la Preda este direcția moromețiană, bazată pe cuvântul rostit, și nu direcția cealaltă, deprinsă de la Tolstoi, de a exprima și ascunde pe om cu ajutorul obiectelor și lumii din jur în care el se proiectează", N. Manolescu nu are motive să-și amendeze pertinentele opinii sintetizate în *Arca lui Noe* sau în prefața la ediția revăzută și amplificată a *Întâlnirii...* din 1973, cum pare totuși a fi înclinat, în context, după parcurgerea „ghidată" a *Scrierilor de tinerețe*. Mai ales că subtilele disocieri și analize ce-i reactualizează și îmbogățesc, cu acest nou prilej, punctele de vedere contrazic, în esență, *schema* propusă de I. C., conducând la un mult mai coerent și divers *Portret al artistului în tinerețe* (cf. „România literară", nr. 50/ 1987). *Convorbirile* cu Florin Mugur pot orienta, la rândul lor, pe cititorul tentat să-l raporteze pe scriitorul acelor ani la o anume tipologie artistică. Întrebat la un moment dat în ce măsură se socotește „un analist", colocutorul se pronunță pe un ton cât se poate de categoric (dacă nu și ușor iritat de perspectiva în sine a oricărui regim procustian): „Infirm această caracterizare a prozei mele, drept proză de analiză". Și continuă, numind explicit alternativa unei poziționări mai conforme cu intuițiile sale de scriitor: „Dacă prin comportamentism înțelegem că nu înfățișăm cu precădere gândurile eroilor, ci căutăm să ne dăm seama la ce gândesc urmărindu-le comportarea, fără să eliminăm deliberat și programatic analiza, atunci eu sunt un astfel de scriitor, comportamentist" (p. 142). Or, cercetând îndeosebi versiunile succesive ale câtorva texte din culegerea sa de debut, lucrurile ni se înfățișează fără echivoc: dorind să acceadă cât mai curând la acel *timbru* personal, râvnit de orice creator autentic, **M. P.** intervine cel mai adesea în sensul unei anume detașări „comportamentiste", trădând tocmai „refuzul psihologizării stărilor trăite de protagoniști", observat cu justețe de I. Vlad. Aceasta este cu evidență rațiunea eliminării, la reluare, din povestirea *Calul*, a unor detalieri ce ar evoca omniscienta proprie „analiștilor" precum: „Își simți creierul mișcându-se ca o mașină cu nenumărate rotițe". Sau a înlocuirii altei supoziții cu privire la reacția lăuntrică a personajului: „... și crâncen, cuprins de spaimă (...), lovi cu o liniște ciudată, care îl uimea" etc., prin notarea concisă a reflexului comportamental elocvent: „și lovi cu un icnet scurt". Exemplele ar putea fi însă mult îmbogățite (o analiză a variantelor ar pasiona negreșit pe un editor dotat cu iscusința corespunzătoare). O serie – deloc prematură – de *Opere*, în care *Întâlnirea din Pământuri* și întreaga ei istorie să ocupe volumul inaugural, ar ușura de altfel sensibil și misiunea criticii, preocupate de o bună bucată de vreme mai mult polemic de „posteritatea lui **M. P.**" (supusă bunăoară chiar sub acest generic dezbaterii și într-un al doilea asemenea număr tematic, 8-10/ 1997, din „Caiete critice").

EDIȚII: *Întâlnirea din Pământuri*. Nuvele, București, 1948 (două ediții); *O adunare liniștită*. Nuvelă, București, 1949; *Întâlnirea din Pământuri*, Cuvânt înainte de D. Micu, București, 1960 (în sumar doar *Întâlnirea...*, *În ceată* și *O adunare...*; în plus: *Îndrăzneala*, *Desfășurarea*, *Ferestre întunecate*). *Întâlnirea din Pământuri. Desfășurarea*. Nuvele, prefață de M. Gafița, București, 1966 (sumarul ed. princeps, mai puțin *Dimineață de iarnă*, adăugit cu *Amiază de vară*, *Desfășurarea*, *Ferestre întunecate*, *Situațiile președintelui*, *Aglomerări*, *Soldatul cel mititel*, *Îndrăzneala*, *Friguri*); *Întâlnirea din Pământuri*. Nuvele, prefață de

Scanned with OKEN Scanner

N. Manolescu, ed. revăzută și adăugită, București, 1973 (Partea întâi – sumarul ed. princeps, mai puțin *Dimineață...*, completat cu *Amiază...*; Partea a doua – *Albastra zare a morții*, *Soldatul...*, *Îndrăzneala* și *Friguri*; Partea a treia – *Desfășurarea* și *Situațiile...*); *Scrieri de tinerețe*, ediție, studiu introductiv și note de I. Cristoiu, București, 1987 (texte apărute în periodice și volume între 1942 și 1949, mai puțin cele considerate „premoromețiene" – *Întâlnirea...* și *O adunare...*).

TRADUCERI (selectiv, în periodice sau antologii de proză românească) în limbile: bulgară, engleză, flamandă, franceză, germană, turcă (cf. V. Nedelcovici și col., *Cartea românească în lume*, 1975 și „Secolul 20", nr. 1–2–3, 1982).

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, în „Contemporanul", nr. 82, 1948; P. Dumitriu, în „Viața românească", nr. 6, 1948; J. Popper, în „Flacăra", nr. 19, 1948; O. Șuluțiu, în „Națiunea", nr. 625, 1948; M. Călinescu, în „Gazeta literară", nr. 32, 1960; P. Georgescu, în „Viața românească", nr. 9, 1965; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 27, 1966, „Ramuri", n-rele 3 și 4, 1980 și „România literară", nr. 50, 1987; M. Ungheanu, în „Ramuri", nr. 9, 1966; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940–1950*, 1968; I. Bălu, *Marin Preda*, 1975; *** *Marin Preda interpretat de...*, 1976; E. Manu, *Eseu despre generația războiului*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. revăzută, 1978 și *Sfidarea retoricii*, 1985; C. Ungureanu, *Contextul operei*, 1978; V. Bugariu, în „Luceafărul", nr. 5, 1979; M. Coman, *Izvoare mitice*, 1980; *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, 1981; M. Iorgulescu, *Ceara și sigiliul*, 1982 și „Flacăra", nr. 39, 1987; Marian Popa, *Competență și performanță*, 1982; Geo Șerban, în „Secolul 20", nr. 1–2–3, 1982; V. Popovici, *Marin Preda – timpul dialogului*, 1983; S. Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; S. Filerot, *Reîntâlniri*, 1985; „Caiete critice", nr. 3-4, 1987 (număr Preda); G. Dimisianu, în „România literară", nr. 34, 1987; M. Mihăieș, în „Orizont", nr. 40, 1987; L. Petrescu, în „Steaua", nr. 12, 1987; L. Ulici, în „Contemporanul", nr. 39, 1987; I. Vlad, *Lectura prozei*, 1991; V. Cristea, *A scrie, a citi*, 1992; Andreea Vlădescu, *Marin Preda sau triumful conștiinței*, 1993; Ana Selejan, *România în timpul primului război cultural (1944–1948)*, vol. II, *Reeducare și prigoană*, 1993; M. Papahagi, *Interpretări pe teme date*, 1995; A. D. Rachieru, *Marin Preda – Omul utopic*, 1996; „Caiete critice", nr. 8-10, 1997 (număr Preda).

L. B.

ÎNTÂMPLĂRI ÎN IREALITATEA IMEDIATĂ — Roman de M.[ax] Blecher. Începută în 1934, pe când autorul se afla în tratament la Brașov, cartea e publicată, cu sprijinul lui Geo Bogza, în 1936. E primul volum de proză tipărit de M. Blecher și cea mai reprezentativă operă a sa.

Situată, la apariție, în aria prozei psihologice, a „experienței" și a „autenticității", caracteristică tinerei generații din anii '30 (M. Eliade, M. Sebastian, C. Fântâneru, A. Holban etc.), cartea lui M. Blecher a fost reinterpretată mai recent ca expresie a unei „crize ontice", depășind pura psihologie. Greu de încadrat într-o formulă literară precisă, ea se structurează ca o confesiune, reunind fragmentele unui fel de „jurnal", unde „întâmplările" copilăriei și adolescenței autorului nu alcătuiesc un fir epic propriu-zis menit să definească și să reveleze treptat o personalitate; „roman fără subiect" (N. Manolescu), *Întâmplări...* este mai curând o „autobiografie metafizică", o „narațiune simbolică", în care episoadele au un „sens inițiatic" (M. Zamfir). Proza debutează sub semnul „lipsei identității" protagonistului, al obsesiei „dizolvării în inconsistență", al „spaimei de a nu (se) putea regăsi niciodată". „Teribila întrebare cine anume sunt" anunță o stare de criză în raporturile dintre eu și lume, o extremă labilitate a realității subiective înseși, resimțită in extremis ca gol interior. Ceea ce naratorul numește „criză" marchează momentele de mare fragilitate a acestor relații cu exteriorul, când neliniștea existențială se exprimă ca dereglare profundă a viziunii, ca „sentiment al profundei inutilități a lumii", „un fel de melancolie de a exista". Li se asociază acestor stări tulburi așa-numitele „spații blestemate", adevărate „capcane invizibile" – cum le definește prozatorul – emanând o „atmosferă specială", stranie: capătul unei alei dintr-un parc uscat de arșița verii, deschizându-se spre un teren deșert, surpătura unui mal de râu, în care erau aruncate cojile semințelor de floarea soarelui lângă o fabrică de ulei, anumite „odăi închise", propice declanșării acelei „plutiri în afară de orice lume, plăcută și dureroasă în același timp". Atitudinile față de real sunt, de altfel, reversibile: lumea obiectelor este resimțită cele mai adeseori drept ostilă, „feroce", încărcată de stranietate, aflată în pragul halucinației; alteori, lucrurile – „obiecte mici și neînsemnate: o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragile și inactuale /.../ o tandră scrumieră de faianță verde" – transmit „acea nostalgie esențială a inutilității lumii", iar „materia brută" generează sentimentul prizonieratului, al închiderii în „bizara aventură de a fi om". Reveria negativă a unui univers în care „tot ce e scobit să devină plin" și invers duce spre aceeași senzație de inconsistență radicală a

Scanned with OKEN Scanner

exteriorului; în schimb, e afirmată pregnant atracția pentru artificiu, manechin, panopticum, – în general pentru lumea *spectacolului* și a *măștii*, a *bâlciului*, a *cinematografului* etc., ca expresii ale fundamentalei artificialități a existenței, sugerând „sensul de mistificare al lumii". Perspectivei realiste a prozei i se opune astfel o viziune răsturnată, strict dependentă de impulsurile subiectivității ce dilatează expresionist imaginea obiectelor. Foarte apropiat este însă **M. B.** de viziunea suprarealistă; „irealitatea imediată" este corespondentul, de fapt, al „suprarealității" definite de André Breton, în latura ei stranie, de „dépaysement", de angoasă asociată cu o anume euforie paradoxală, provocată de „miraculosul" ascuns în însăși straneitatea obiectelor și evenimentelor înconjurătoare. Faptul cel mai banal, obiectul cel mai insignifiant în aparență pot deveni și la **B.** prezențe insolite, misterioase, chiar agresive: „Obiectele din jurul meu nu renunțau niciodată la o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea lor severă" (Într-o scrisoare către Saşa Pană, prozatorul, de multă vreme țintuit pe patul de suferință, mărturisește, de altfel: „Irealitatea și ilogismul nu mai sunt de mult pentru mine vagi probleme de speculație intelectuală: eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice /.../ Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali. Iată ce-aș vrea să realizez, – demența aceea la rece, perfect lizibilă și esențială"). Stările protagonistului oscilează între senzația ciudată de perfectă permeabilitate față de exterior („Tot ce mă înconjura mă invada din cap până în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită") și cea de opoziție a unui univers opac, de o densă materialitate. În ambele situații, se impune sentimentul precarității ființei și a lumii din afară, al fundamentalului inconfort de a exista, al insuficienței radicale a condiției umane. Nesatisfăcut de „exactitatea" în care se închid oamenii, de „pasta de uniformă banalitate" a vieții cotidiene, personajul narator trăiește totodată cu neliniște acea „invazie" a „tot ce (îl) înconjura"; artificiul, inautenticul, absurdul se impun de fiecare dată. În regim descriptiv, cu totul remarcabilă este capacitatea scriitorului de a transmite insolitul și straniul unor senzații (ca în secvența pieții în care se descarcă niște „jumătăți de vite roșii și vinete, umede de sânge, înalte și superbe ca niște prințese moarte" – trimițând la universul plasticii unui Soutine; sau în antologicul moment al scufundării în noroi), în timp ce nucleele epice, abia schițate, reușesc să impună totuși situații memorabile (fugitiva dragoste pentru Clara, sora unui prieten; bizar-morbida inițiere erotică cu adolescentul Walter; întâmplările de la „etajul casei Weber" – nunta lui Paul și moartea Eddei) și câteva portrete de mare expresivitate. Dar, cum observa încă P. Constantinescu la apariția cărții, în ea „anecdotica este depășită de ecoul mărit, disproporționat dintre obiect și subiect". Or, în acest spațiu de stranii interferențe ale realului cu visul, de devieri șocante ale percepției devenite de o acuitate halucinantă, **M. B.** se impune cu adevărat printr-o indubitabilă originalitate și forță, reușind să contureze o viziune de profund dramatism, dominată de obsesia morții și a alienării ființei într-o lume absurdă. Operă majoră a prozei „experienței" și „autenticității" din deceniul al treilea al secolului nostru, *Întâmplări în irealitatea imediată* premerge literaturii de sursă existențialistă (Sartre, Camus), situându-se, pe de altă parte, ca tip se sensibilitate, în familia unor scriitori ca Franz Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser.

EDIȚII: *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, 1936; *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, ed. Dinu Pillat, București, 1970.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, Scrieri, vol. I, 1967; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I. 1967; D. Pillat, *Mozaic istorico-literar*, secolul XX, 1971; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, III, 1983; M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, 1988; R. G. Țeposu, *Suferințele tânărului Blecher*, 1997.

I. P.

ÎNTR-O GRĂDINĂ – Poezie de Ienăchiță Văcărescu. Originalul donat de Al. Odobescu se păstrează la Biblioteca Academiei Române, manuscris 421. Publicată mai întâi în *Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt I. Văcărescu*, București, 1848, iar apoi în 1908, în vol. *Poeziile Văcărești*, colecția „Biblioteca românească enciclopedică", București.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o grădină e un mic poem de dragoste, una din cele mai realizate creaţii poetice din opera lui **I. V.** şi care, datorită asemănărilor izbitoare cu alte creaţii populare şi culte, a constituit obiectul a numeroase exegeze. Alcătuită din numai şase versuri, poezia are un caracter alegoric. Floarea „ca o lumină" pe care o găseşte poetul „într-o grădină", „lâng-o tulpină" nu e alta decât fiinţa care l-a fermecat. Simţămintele lui de dragoste şi gingăşie se dezvăluie în incapacitatea de a se decide: „S-o tai, se strică!/ S-o las, mi-e frică/ Că vine altul şi mi-o ridică". În ceea ce priveşte geneza poeziei, încă în 1869 V. A. Urechia afirma că ea reprezintă traducerea poeziei *Gefunden* a lui Goethe, pe care o întrece însă în frumuseţe. În 1908, M. Dragomirescu adaugă precizarea că e vorba de „o traducere prescurtată" după *Gefunden*, ceea ce îi scade, după părerea lui, – greşită, de altfel – valoarea. În 1915, Titu Maiorescu şi, un an mai târziu, Ramiro Ortiz împărtăşesc ideea privind originea poeziei. În 1920 S. Puşcariu atrage atenţia asupra faptului că *Gefunden* a fost scrisă în anul 1813, cu aproximativ un deceniu şi jumătate după moartea poetului român, spulberând astfel ideea susţinută până atunci. Puşcariu crede că ambii poeţi au utilizat un izvor comun, şi anume poezia *Garoafa* a poetului german Pfeffel, publicată în 1783 şi care, la rândul său, s-a inspirat din poezia populară germană, poezie despre care crede că a cunoscut-o şi **I. V.** cu ajutorul profesorului său, Weber. În 1931 I. E. Torouţiu avea să demonstreze şi el că nu se pot stabili nici un fel de legături de dependenţă între poezia lui V. şi cea a lui Goethe şi a lui Pfeffel sau poezia populară germană. În *Literatura română modernă*, O. Densusianu, subliniind valoarea artistică a poeziei („dintre poeziile lui Ianache Văcărescu răsare una singură, care are darul spontaneităţii şi gingăşiei, ceva primăvăratic"), arată că, desigur, tocmai datorită acestor calităţi, e „poezia care a ajuns populară şi s-a auzit mult timp cântată de unii". Se pare că Gh. Bogdan-Duică n-a înţeles exact sensul afirmaţiei lui Densusianu şi, într-o recenzie asupra cărţii, notează: „eu o cred (până la proba contrară) tot de origine populară" („Dacoromania", II, p.724), arătând că motivul „îl regăsim pretutindeni la români". În 1939, M. Naum orientează atenţia spre poezia populară română, unde motivul ar fi pătruns de la greci. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), G. Călinescu opinează pentru un „probabil izvor grec", idee pe care o vom regăsi, în 1961, şi la Al. Piru (*Istoria literaturii române vechi*, p.550), care ştie că motivul există la aromâni, „unde a venit probabil din Grecia". Cornel Cârstoiu (*Poeţii Văcăreşti*, p. 55) crede că poetul a împrumutat din folclorul literar ideea fundamentală a dilemei, atmosfera şi chiar unele elemente ale naturii, elemente simbolice: grădină, floare şi altele. Şerban Cioculescu vine, în 1983 („România literară", nr. 76) cu precizarea: „Se pare că tema ar fi folclorică şi că ambii /Văcărescu şi Goethe/ au cules-o din popor". În sfârşit, Adrian Fochi, împărtăşind ideea lui Cioculescu, arată că „prototipul folcloric îl aflăm la aromâni, la dacoromâni a dispărut" (*Cântecul epic tradiţional al românilor*, 1985). Discuţiile purtate timp de mai bine de un secol cu privire la originea poeziei *Într-o grădină* relevă preţuirea ei unanimă de către critica şi istoria noastră literară. Cei care au alăturat-o poeziei *Gefunden* a lui Goethe au avut dreptate atunci când au subliniat asemănările mari ce le prezintă, fără să avem însă de-a face cu nici un fel de relaţii de dependenţă între ele. E mai mult decât probabil că ambii poeţi au valorificat, apelând la propria creaţie folclorică naţională, un motiv de largă circulaţie europeană, iar rezultatele la care au ajuns vorbesc de la sine despre capacitatea folclorului de-a inspira opere de mare valoare. Cât priveşte izvorul poeziei lui **I. V.**, cele dpuă poezii populare (una din Bucovina, cealaltă din Transilvania) citate de Bogdan Duică în sprijinul părerii sale aduc imagini semnificative: cuvintele adresate, în prima dintre ele, „alunaşului": „Te-aş lăsa şi nu mă-ndur, / Te-aş săpa, dar te-ai usca/ Şi mi-i rupe inima" sau versul: „Dar să-l văd într-o grădină/ L-aş săpa cu rădăcină" exprimă aceeaşi idee fundamentală (a se vedea alte exemple la Sabina Ispas şi Doina Truţă, *Lirica de dragoste. Index motivic şi tipologic*, I (A-C), 1985, tip. B 380, 388 şi B 406.1-406.04; pentru folclorul aromân, vezi Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, 1967, p. 329-330). Dar iată textul integral al unui cântec popular de dragoste, aparţinător aceluiaşi tip (406) şi în care nota de gingăşie sporeşte în raport cu numărul imaginilor estetice luate din viaţa agrară: „Măi bădiţă,

Scanned with OKEN Scanner

floare dulce./ Unde te-aş găsi te-aş smulge/ Şi-acasă la noi te-aş duce./ Şi te-aş răsădi-n grădină/ Şi te-aş secera cu milă, / Şi te-aş face stog în prag/ Şi te-aş îmblăti cu drag/ Şi te-aş măcina mărunt/ La morişcă de argint, / Şi te-aş cerne prin sprâncene/ Şi te-aş da inimii mele, / Să se stâmpere de jele" (Eugen Nicoară, *Din ţinutul Mureşului de sus*, apud Ov. Papadima, *Cu cât cânt atâta sînt*, 1987, p. 158). „La acestea trebuie să adăugăm şi vechea imagine proprie oraţiilor de nuntă despre ţinta alaiului mirelui: aflarea unei flori gingaşe, pe care să o strămute în grădina «împăratului» ce l-a trimis, unde să crească «mai mândră» să odrăslească". E imposibil de stabilit contribuţia lui **I. V.** în valorificarea modelului popular pentru că toate imaginile existente în poezia populară se referă la primul termen al dilemei, luarea florii, nu şi la al doilea. Nu ştim în ce măsură a intervenit în textul variantei pe care a cunoscut-o şi care s-ar putea să fi fost cu mult mai apropiată de ceea ce ne-a dat el. Chiar şi în acest caz, faptul mărturiseşte sensibilitatea, vibraţia sa sufletească la frumuseţile poeziei populare. Toţi autorii însă sunt de acord că, prin modul cum este redat în versurile ei sentimetul erotic, prin procedeul alegoriei, utilizarea simbolurilor şi prin întreaga ei atmosferă, *Într-o grădină* se înscrie între cele mai realizate creaţii din epocă, şi nu numai la noi.

EDIŢII: *Poeziile Văcăreştilor*, ediţie îngrijită de Mihail Dragomirescu şi Emil Gârleanu, Bucureşti, 1908; *Poeţii Văcăreşti*, ediţie publicată sub supravegherea lui Petre Haneş, Bucureşti, 1924; *Poeţii Văcăreşti, viaţa şi opera poetică*, ediţie îngrijită de Paul Papadopol, Bucureşti, 1940; *Poeţii Văcăreşti. Versuri alese*, ediţie îngrijită de Elena Piru, cu o introducere de Al. Piru, Bucureşti, 1961; *Poeţii Văcăreşti (Ianache, Alecu şi Nicolae)*, Ediţie critică, studiu introductiv, note, glosar, bibliografie şi indice de Cornel Cârstoiu, Bucureşti, 1982.

REFERINŢE CRITICE: Al. Piru. *Poeţii Văcăreşti*, Bucureşti, 1967; C. Cârstoiu, *Ianache Văcărescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1974; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, I, 1982.

D. P.

ÎNTUNECARE — Roman de Cezar Petrescu. Editarea a cunoscut mai multe etape: din primăvara lui 1927, după ce fuseseră publicate fragmente în „Gândirea" (1924) şi în „Viaţa românească" (1925, 1926), apare în foiletonul ziarului „Universul" prima parte; continuarea este întreruptă, dar tot în editura aceluiaşi ziar, păstrându-se zaţul de la foileton, este tipărit în acelaşi an primul volum, cu titlul ultimului capitol: *Acolo şezum şi plânsem*. Împreună cu a doua parte, sub titlul *Întunecare*, apare integral, în 1928, cunoscând nenumărate reeditări şi traduceri. Primul roman dintr-o lungă serie, care a făcut din **C. P.** unul dintre cei mai populari şi prolifici scriitori români, a fost gândit în anii imediat următori primului război mondial. „*Întunecare*, declară autorul, reprezintă pentru mine încheierea unui proces spiritual situat cam între anii 1920-1924 [...]. Contemporan cu *Scrisorile unui răzeş*, îl purtam cu mine, ca amănunte şi atmosferă, tipuri şi episoade, aşteptând doar să mi se lămurească linia centrală. Mi-a precizat-o destinul generaţiei mele" („Adevărul literar şi artistic", nr. 30, 11 aug. 1929). De altfel, publicistica politică apărută anterior în „Chemare" (*Stăpânul, De mortuis*), în „Hiena" (*Sângele, Peste ruini, Generaţia sacrificată, A doua fază*) sau în „Adevărul" (*Trec legiunile romane*) şi, mai ales, schiţele din volumul debutului editorial, *Scrisorile unui răzeş*, (1922) care au văzut iniţial lumina zilei în „Hiena" şi „Gândirea", semnate C. Robul (*Prietenul meu Jan, Dacia Felix, Întoacerea eroului, Pe Arieş în sus, Lângă o piatră veche de hotar*) şi, mai târziu, *Morţi fără cuvânt la înviere* din volumul *Flori de gheaţă*, 1931, sunt tot atâtea dovezi ale unei conştiinţe scriitoriceşti obsedate de tema războiului. În *Cronica românească a veacului XX*, pe care intenţiona să o realizeze **C. P.**, *Întunecare* avea să fie reprezentativ pentru grupajul intitulat *Război şi pace*, împreună cu *Plecat fără adresă, Ochii strigoiului, Războiul lui Ion Săracu, Tapirul* şi, doar ca intenţie, fiind nescris, *Catoblepas sau romanul societăţii care se autodevorează*.

Construit amplu, prin alăturare de secvenţe care uneori se intersectează prin intervenţia vizibilă a scriitorului preocupat a surprinde într-o largă viziune toate păturile sociale şi mutaţiile suferite de acestea într-un interval de zece ani, romanul-cronică îl are în centru pe Radu Comşa, al cărui destin, devenit exemplar pentru o largă categorie, aceea a intelectualului, îl are cu precădere în atenţie. Necesar nu numai din raţiuni compoziţionale ca element hotărâtor în realizarea structurii clasice a scrierii şi asigurându-i unitatea, în ciuda foarte numeroa-

Scanned with OKEN Scanner

selor digresiuni şi planuri secundare, dar şi ca purtător de cuvânt al autorului, spre a demonstra teza dragă lui **C. P.**, aceea că războiul, cu tot cortegiul lui de nefericiri, n-a însemnat un moment de purificare pe nici un plan, Radu Comşa aparţine familiei de spirite a inadaptaţilor şi înfrânţilor precum Dan, Iorgu Cosmin sau Andrei Rizescu. Pornit de la ţară, dintr-o familie modestă, a izbutit prin muncă onestă să devină avocat, fiind remarcat de Alexandru Vardaru, politician şi om de acţiune, care vede în el nu doar un viitor asociat, dar şi un virtual soţ al Luminiţei, fiica lui. Intrarea României în război, după anii neutralităţii, aduce schimbări: Comşa pleacă voluntar pe front, contaminat de entuziasmul celor din jur, dar şi din onestitate, neacceptând mobilizarea lui pe loc, oferită de protectorul său. Rănit şi desfigurat, revenit la Bucureşti, părăseşte o lume tot mai străină, cea a Vardarilor. Încercarea de a-şi găsi rădăcinile în satul de unde plecase eşuează; efortul de a se încadra luptei politice postbelice îi sporeşte luciditatea, înţelegând că au reînviat vechile tare economice, sociale, politice, chiar dacă într-un nou spaţiu, acela al României Mari. La capătul unui drum sinuos, într-un proces tot mai acut de neaderenţă şi refuz al conformismului şi concesiilor făcute altora şi sieşi, se sinucide. Premiat în 1930 de Academia Română cu premiul „Ion Heliade Rădulescu", *Întunecare* este o frescă a epocii de înfrigurare ce a premers războiul întregirii şi, mai ales, una a dezamăgirilor postbelice. Războiul, principalul personaj, „trăieşte şi evoluează în sufletul tuturor, într-un roman realist desăvârşit" (Al. Philippide). G. Călinescu, reticent în superlative, observă cu iritare că nu descripţia, nu aducerea în scenă, ci „verba eroilor domină", şi, în consecinţă, conchide că „romanul ca roman este eşuat [...], ca simplă cronică e superficial" şi că, totuşi, nu i se poate nega autorului „o uşurinţă agreabilă, o distincţie în stil şi o indiscutabilă răbdare artitectonică". Cu adevărat, *Întunecare* se realizează prin adiţionare şi, din unghiul epicului, s-ar putea prelungi oricât. Ceea ce rezultă nu este un basorelief, ci o amplă intarsie. Alcătuirea este închegată nu prin existenţa unei stări de tensiune, care ar uni diferitele componente între ele într-un ansamblu, ci prin prezenţa lui Radu Comşa, personaj mediocru, particularizat, totuşi, memorabil, mai ales prin rana care-l desfigurează. Juxtapunerile sunt cuminţi, oferind o lectură comodă unui cititor gata să accepte expansiunile în orice direcţie, câtă vreme personajul-pivot are cât de cât relaţii cu noile sau mai vechile medii. Opera creşte consecvent prin aglomerare, nu lipsită, adeseori, de virtuţi cinematografice. „Toată bătătura dinaintea cârciumii gemea de căruţe, trăsuri de oraş cu cufere legate la spate, hulube ridicate în sus ca la bâlciuri [...]. Niciodată nu se văzuseră strânşi laolaltă oameni din lumi atât de pestriţe; ţărani şi târgoveţi, soldaţi de toate armele, răniţi şi sănătoşi, ciobani cu glugile acoperind ochii, femei şi haine popeşti [...]. Vehicule de toate neamurile: care de fân şi trăsuri hârbuite, brişti şi docare, furgoane militare şi chesoane, câte o baterie cu tunurile trase din greu de opt cai, apoi un escadron de tren, infanterişti şi cârduri de vite, dar mai cu seamă căruţele cu stranii şi clătinate arhitecturi de bagaje..." ş.a.m.d. În mic sau în mare, aceasta este, aici, tehnica narativă a lui **C. P.** Odată apărut un personaj, se întârzie asupra lui, devenind, însă, vizibilă existenţa unor clişee sociale, de sex, de vârstă, de profesii, de caracter, de destine chiar, prin detalii portretistice premonitorii, anticipative. Anumite contaminări, pe fragmente, cu proza lui Vlahuţă, Sadoveanu, Ionel Teodoreanu sau M. Sebastian – cel din *Jocul de-a vacanţa* sau din *Ultima oră* – sunt detectabile. Fluxul verbal al naratorului, inepuizabil, nu este niciodată monoton şi, surprinzător, nu se repetă. Când inserează în roman ample dialoguri – apreciate de T. Vianu în *Arta prozatorilor români* –, autorul joacă, de fapt de unul singur diverse roluri, cu vocea schimbată, dar recognoscibilă prin logoree, chiar dacă se aude, pe sine, rostind ticuri verbale, pronunţii regionaliste, neologisme greşit asimilate etc. Sentimentele sale, dar mai ales resentimentele îngroaşă liniile, astfel că suntem departe de o voce auctorială impasibilă. În literatura noastră, *Întunecare*, cu calităţile şi defectele sale, rămâne o operă de referinţă pentru căutările unor drumuri cât mai felurite ale epicului autohton, în acest caz, romanul-cronică sau romanul-frescă.

EDIŢII: *Întunecare*. I-II. Craiova, 1928; *Întunecare*. Cartea 1-2. Ed. definitivă. Bucureşti, 1943; *Întunecare* (ed. IX), Bucureşti, 1953; *Întunecare* (ed. X), Bucureşti, 1955; *Întunecare*. Postfaţă de M. Gafiţa, Bucureşti, 1959; *Întunecare*. Prefaţă de M. Gafiţa, Bucureşti, 1960;

Scanned with OKEN Scanner

Întunecare. vol. I-II, Prefață de M. Gafița, București, 1962 (ed. II, 1965, ed. III, 1966); *Întunecare*. vol. I-II, studiu introductiv și note de M. Gafița, București, 1969; *Întunecare*. vol. I-II, București, 1971; *Întunecare*. Repere istorico-literare alcătuite de Rodica Rotaru, București, 1976 (ed. II, revizuită, 1986); *Întunecare*. Postfață și tabel cronologic de M. Gafița, București, 1980; *Întunecare*. București, 1984; *Întunecare*. Ed. îngrijită, cu o introducere, note și indici de Ștefan Ionescu, Cluj, 1986; *Întunecare*. Postfață și tabel cronologic de Corneliu Popescu, București, 1992; *Întunecare*. Ed. îngrijită și curriculum vitae de Teodor Vârgolici, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: Perpessicius, *Mențiuni critice*, III, 1936; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; M. Gafița, *Cezar Petrescu*, 1963; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972. I. Bălu, *Cezar Petrescu*, 1972; M. Zaciu, în *Scriitori români. Mic dicționar*, 1978; Sultana Craia, *Fețele orașului*, 1988; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, 1995.

S. T.

ÎNTUNECATUL APRIL — Volum de versuri de Emil Botta. Poetul a debutat în *Bilete de papagal* (nr. 409 / 10 iunie 1929), cu poezia *Strofă ultimă*. O colaborare de relativă continuitate la *Vremea* (1936) este fructificată în volumul de debut, *Întunecatul April* (1937), „operă premiată" (și editată) de Fundația Regală pentru Literatură și Artă; versurile din acest prim volum vor fi reeditate abia peste trei decenii, în ediția retrospectivă *Poezii* (1966), prefațată de Petru Comarnescu; vor fi reluate apoi în ediția *Versuri* (1971), precum și în cele două ediții critice complete apărute aproape concomitent (la un interval de numai patru-cinci luni una de alta) la scurtă vreme după încetarea din viață a poetului: *Poezii* (ediție de Aurelia Batali, Editura Eminescu, 1979) și *Scrieri* I-II (ediție de Ioana Diaconescu, Editura Minerva, 1980, vol. I).

Cu *Întunecatul April* (1937), **E. B.** își configurează chiar din start o fizionomie poetică proprie, inconfundabilă. Critica vremii n-a întârziat să remarce „semnele noi de lirism" care diferențiau estetic poezia sa într-un context de epocă dominat de marii poeți interbelici din generația anterioară, „semne" care se vor constitui într-o voce poetică de o frapantă singularitate, doar ușor nuanțată pe parcursul anilor. „Volumul său de versuri *Întunecatul April* înnoiește lirismul nostru cu un timbru grav ce se înalță din vecinătatea umorului negru, cu o intensitate emotivă împerecheată deseori cu luciditatea propriei luări în derâdere; ne primenește gustul literar cu o sinceritate către care suntem bucuroși să observăm că poezia noastră, după atâtea voite sterilizări, se îndreaptă din nou, dar mai ales cu o figurație, deși simplă, puternică și originală. Încât, chiar de la începutul carierei poetice a d-lui E. Botta, am putea vorbi despre o interesantă identitate lirică. [...] Cum nu stăm acum să stabilim filiațiuni certe, ceea ce ne apare ca indiscutabil în legătură cu Emil Botta este că poezia sa reprezintă la noi un ultim filtraj al toxinelor lui Edgar Poe, trecute mai întâi prin șirul poeților francezi de după Apollinaire" (Vladimir Streinu, *Semne noi de lirism*, 1937). Congruența interioară a universului său poetic, ce-l face pe **E. B.** ușor de recunoscut în fiecare din versurile sale, este rodul asumării până la capăt a unei neconcesive predestinări temperamentale, a pozei dar și a fatalității de „poet damnat": „Oare ce mi-a scris pe frunte afurisitul destin / cu litere fine, cu o pană de venin? / Am întrebat savanții lumii cu fețe de iască, / dar nici unul n-a știut să-mi citească" (*A fost un mister*). „Unde se duce, în amurguri cernit, / singuraticul frate, / alungat de toți, de nimeni iubit, / fără cetate?" (*De nimeni iubit*). „Poet damnat" pur-sânge, de o arhetipală puritate a speței: aceeași a fost „fața" pe care – statornic, pe parcursul celor patru decenii câte s-au scurs între debut și ultima-i clipă – poetul a arătat-o lumii. **E. B.** trăiește cu o extremă intensitate și exprimă cu o extremă puritate eterna paradigmă a creației poetice, care presupune în mod necesar ruptura, „dezbinarea" poetului cu lumea, recuperarea în imaginar a lumii reale „pierdute" în propriu-i plan, real, asumarea estetică a realității, așadar. Demontat epic în *Trântorul* (1938), acesta este, în esență, resortul declanșator al lirismului în versurile lui **E. B.**: „Splendorile mi-au contemplat fața / pe care un râu de tristețe curgea: / Să plecăm, nu e din banda noastră, / în plânsete se va îneca" (*Acum și aici*). „Spiritul m-a răpit / de la dulce-amarul sân al Vieții / și în cer m-a luat. / Fost-am Plinătate și eu, / deși Parte să fiu, / în pravili mi-era dat. / Fost-am Spirit și eu, / dar plătind ce preț, / valeu, ce preț întunecat!"

Scanned with OKEN Scanner

(*Ascultând cântecele*). O ambivalență și ambiguă situare în convenție, în dialectica real-imaginar, o devorantă ruptură interioară generată de aici și generând la rându-i acea umoare sumbră, saturniană, acea obsesivă aprehensiune a damnării și acel tragism *sui generis* – foarte tensionat și autentic, dar încifrat, sibilinic, lipsit de suport conflictual explicit – în care excelează poezia lui **E. B.**: „...am pierdut fiindcă m-am pierdut / la vederea Himerei, / în adâncul himeric al ochilor săi, / într-un complicat labirint / am căzut. / Și pe aceste file / notez sibile, inscripții, / ca un mare actor / trăind și murind, nefiind și fiind / în fantastice roluri, / în imaginara, tragica lume a sa, / în carcera grea, de gheață și fum" (*Memorial*). Suport substituit sistematic prin simulacre – artificiale, extravagante, exorbitante, dar asumate ca atare: „poze" și „roluri" histrionice, ostentativ excentrice ale eului liric, contorsionat în postúri afectate, crispate, bizare; clamoroase vociferări, fie stridente, în falset, fie cavernoase, sepulcrale, îngroșat-grandilocvente; solemne gesturi sacerdotale, mimate însă, pseudo-rituale, fals-inițiatice; delirante transe extatice, cu trezire suspect de bruscă; un dubios protocol, pe cât de ceremonios, pe atât de șarjat, la limita mascaradei ș.a.m.d. Toate – echivoc subminate printr-un voit aer de teatralitate, de duplicitate, de impenitentă simulare și mistificare. „Spectacolul liric", astfel regizat, își păstrează totuși un suflu de irepresibilă sinceritate și naturalețe, având darul să cristalizeze paradoxalul efect de a neutraliza prin autosarcasm și, concomitent, de a exaspera frenetic patosul stării de criză, debitat cu o înfrigurată fervoare, cu o voluptate a autoflagerării împinsă la limitele paroxismului: romantica exaltare și romantica ironie – diversiune și contra-diversiune -se salvează reciproc, menținând discursul și gestica, fără abatere, în registrul grav și elevat, evitând totdeauna riscul hazului facial ca și pe cel al declamației emfatice; nu întotdeauna, poate, pe cel al supralicitării manieriste.Recuzita și figurația acestor simili-spectacole lirice este disparat recrutată; o violență a stilizării ce trimite la reducția expresionistă distilează însă esențele, topește laolaltă, într-o osmotică mixtură, natura cea mai frustă cu extracte de rafinată sublimare a culturii, seve autohtone cu arome exotice: reminiscențe mitologice și biblice, aluzii livrești, referințe erudite fuzionează subtil cu eresuri și idiotisme folclorice, cu decorul naturist omniprezent. Pentru că, decorul acestor criptice alegorii, al acestor extravagante „înscenări" fantastice, onirice, macabre, grotești, burlești, funambulești ș.a.m.d. îl furnizează, de predilecție, o anxioasă agitație naturistă, silvestră prin excelență, *pădurea* fiind marea entitate tutelară a spațiului său poetic, pădure în care **E. B.** își lasă demonii să bântuie și să se „încorporeze", convulsionând-o: „Arborii torturați de friguri / delirau sub cerga stelelor. / Noroadele nopții emigrau spre aurora, / cortegii zdrențuite, cârtitoare. // Arborii stufoși, cu părul vâlvoi, / evadează din ospiciu, țipând. / Ei rătăcesc prin tundrele somnului / și vânează visătorii cu arcanul" (*Vedeniile pădurarului*). Este un spațiu pe care îl populează cu fantasmele unei mitologii de concepție personală, cu himerice personaje de legendă ori de mitologie specifică, inventate *ad hoc*: Întunecatul April", „Școlarul Durerii", „Toamnă Trimisul", „Scutierul Tristețe", „Milul Umilul", „Craiul Amurg, ucigașul macilor", „Ghinărar Marjorí", „Năzdrăvanele, Pădurencele", „Ielele, Dânsele", „Avestițele, cele Nouă Surori", „acei zmei / Bălașul, Zamfirul, Berlantul, / lupii tustrei", „Prichindeii", „gnomii" etc. etc., dar, înaintea tuturora, „*mierla*" – „pasărea măiastră" a poeziei lui **E. B.**, proiecția emblematică a propriului eu poetic. Plasate în contextul acestui atât de personal, de genuin și de coerent, totodată, univers poetic, – își dezvăluie sensul de parabole ale condiției poetului în lume poeme memorabile precum *Aventura*: (I) „Ceasuri agonice trec peste pădure, / fagii somnoroși se gătesc de culcare, / gorunii și-au tras cușmele pe ochi, / ursul în bârlog suflă-n lumânare. // Doar vântul hai-hui mai șuieră prin crengi / și întreabă mereu: «Unde-o fi / omul palid care mi-a promis că se va spânzura? / Avea părul zburlit și o haină gri» // Țărâna e o mare mirată: «Mie mi-a spus că viața lui o să cadă / ca o frunză veștedă, ca o zăpadă, / și acum, iată, nici o urmă, nici un semn, » // Arătări minunate, licorni, unde-o fi / lon fără țară, pieptarul lui gri? / Unde-or fi, călifari, acele primăveri / și fratele Nimeni, și vărul Nicăieri?"; de asemenea, *Ordin*, poemul care deschide volumul *Înturecatul April*: „Să mă refugiez în cortul pădurii, / Întunecatul April e pe urmele mele, / zornăitoare lanțuri târește / și un cuțit în mâini să mi-l înfigă în coaste. // Cai

Scanned with OKEN Scanner

verzi, purtaţi-mă repede ca fulgerul, / izbăviţi-mă de rău, de harapnicul groazei, / mi s-a făcut părul măciucă, pielea e o năframă de sânge, / fuga, fuga / prin ploaia de sânge, ud leoarcă, / doar voi ajunge la sfântul aşteaptă. // Ia-mă la tine în trib, / îi strig ca din gură de şarpe, / dă-mi simbrie amară, amară, / fă-mă calfă de înger, zelosul tău scrib. // N-am defăimat niciodată amurgul şi tăcerea / care sosesc hămesite din peşteri, din grote, / dar acum le insult şi iară şi iară le strig: / Vulpilor, vreţi să-mi las pielea pe-aici, amanet? // Şi Întunecatul April se face mai subjugător, mai tiranic, / acum mă va lua în primire năstruşnicul alai, /acum îmi va săgeta cu o floare umărul / şi-mi va porunci laconic: stai." „De ce *Întunecatul April*?" – La această întrebare poetul răspundea, în 1976, cu un an înainte de a muri: „Anul era 1937. Eram pe malul Siretului, într-o comună aproape de oraşul Roman. Din motive pe care dacă le-aş spune aş evoca durerea însăşi, nu vă voi spune de ce mă aflam acolo. Eram printre copaci, într-o noapte de mai, cerească, ameţitoare, frumoasă, cum nu mai văzusem. Eram în real, în concret, şi totuşi eram într-un domeniu al fanteziei. Atunci am văzut Ielele, Dânsele, am fost în cărarea lor. Atunci am citit, încrustate pe scoarţa copacului, cuvintele April, Întunecatul, Întunecatul April. Ceea ce vă spun este exact, nu riguros exact."

EDIŢII: *Întunecatul April*, Bucureşti, 1937; *Poezii*, prefaţă de P. Comarnescu, Bucureşti, 1966; *Versuri*, Bucureşti, 1971; *Poeme*, ediţie selectivă, Bucureşti, 1974, colecţia „Cele mai frumoase poezii"; *Poezii*, text îngrijit, note şi variante de Aurelia Batali, cuvânt înainte de V. Râpeanu, Bucureşti, 1979; *Scrieri*, vol. I, ediţie îngrijită de Ioana Diaconescu, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, vol. I, 1980.

REFERINŢE CRITICE: Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, 1968; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; Ş. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; G. Călinescu, *Ulysse*, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, 1968; C. Regman, *Cărţi, autori, tendinţe*, 1967; A. Martin, *Poeţi contemporani*, II, 1971; D. Pillat, *Mozaic istorico-literar*, 1969, 1971; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războie mondiale*, II, 1974; Şt. Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, 1974; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974, 1978; Al. Piru, *Poezia română contemporană 1950-1975*, I, 1975; I. Pop, *Transcrieri*, 1976; N. Baltag, *Polemos*, 1978; C. M. Ionescu, *Palimpseste*, 1979; Gh. Grigurcu, *Poeţi români de azi*, 1979; G. Arion, *Interviuri*, I, 1979; Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, I, 1984; R. C. Cristea, *Emil Botta. Desptre frontierele inocenţei*, 1984; C. Moraru, *Ceremonia textului*, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; *** *Emil Botta interpretat de...* Prefaţă, note, tabel cronologic şi bibliografie de Doina Uricariu. Antologie de P. Drogeanu, 1986; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995.

C. R.

ÎNTUNERIC ŞI LUMINĂ — Volum de proză scurtă de I.[oan] Al.[exandru] Brătescu-Voineşti. Urmând după *Nuvele şi schiţe* (1903) şi *În lumea dreptăţii* (1906), *Întuneric şi lumină. Nuvele şi schiţe* (apărut la Iaşi, în Editura „Vieţii româneşti", în 1912) este cel de-al treilea volum al lui **B.-V.** şi, practic, ultimul titlu notabil din bibliografia sa. Aceasta, în ciuda faptului că scriitorul a continuat să fie prezent în prim-planul vieţii literare pe tot parcursul perioadei interbelice, fiind sărbătorit cu mare fast de lumea literară şi academică în 1928, când implinea 60 de ani, şi bucurându-se, în anii ce vor urma, de statutul unui venerabil „clasic" în viaţă", cu autoritatea şi prestigiul oficial consolidate, în ciuda sterilităţii literare tot mai evidente. Sterilitate mascată de numărul, de-a dreptul impresionant, al reeditărilor antume pe care le-au cunoscut cele două volume de nuvele şi schiţe în care e cuprinsă, de fapt, întreaga operă literară a autorului: între 1906, anul ediţiei princeps, şi 1943, anul „ediţiei definitive", *În lumea dreptăţii* a cunoscut nu mai puţin de 15 ediţii, iar *Întuneric şi lumină* tot atâtea (cincisprezece), dar într-un interval şi mai scurt, de numai trei decenii (1912-1943), revenind astfel, în medie, o retipărire la doi ani (aceasta, fără a mai vorbi de numeroasele ediţii fragmentare, cum este cea din 1923, concepută de Mihail Dragomirescu). Pentru ca apoi, în alte patru decenii care au urmat, prezenţa lui **B.-V.** în producţia editorială să fie mai întâi sporadică, iar apoi fragmentară: două ediţii „de recuperare" (1957, 1963), câteva „ediţii şcolare" (1958, 1967, 1971, 1978, 1985, 1987), prin însăşi destinaţia lor „selective", precum şi vreo câteva alte culegeri „pentru copii" (1958, 1962, 1970, 1985, 1987 etc). Până în 1989, ediţia etalon, deşi incompletă, a fost *Întuneric şi lumină. Nuvele şi schiţe* (1963); textul acestei ediţii, „text stabilit" de Andrei Rusu, a fost preluat de toate ediţiile ulterioare, de până la 1989. Simptomatic pentru

Scanned with OKEN Scanner

inhibiţiile istoriei noastre literare în condiţiile comunismului (**B.-V.** fiind, ideologic, un „caz dificil", „cu probleme"), nici o ediţie „de patrimoniu" n-a ajuns să fie realizată în peste patru decenii. Prima ediţie de „opere complete" a fost iniţiată abia în 1994 (Opere, I); în primul (şi singurul apărut până în prezent) volum al acestei ediţii, textul „nuvelelor şi schiţelor" din *În lumea dreptăţii şi Întuneric şi lumină* este preluat după „ediţia definitivă" din 1943.

Întreaga operă literară a lui **B.-V.** e cuprinsă, practic, în două volume de nuvele şi schiţe: *În lumea dreptăţii* (1906) şi *Întuneric şi lumină* (1912), la care se mai adaugă câteva titluri din volumele compozite *Rătăcire* (1923) şi *Firimituri* (1929). Nu este acesta, desigur, nici primul, nici ultimul caz când omul supravieţuieşte scriitorului. Ieşite din comun sunt, aici, doar durata acestei supravieţuiri şi tratamentul de care a avut parte: *omul* Brătescu-Voineşti îi supravieţuieşte *scriitorului* Brătescu-Voineşti câteva decenii, supravieţuieşte nu numai propriei sale epoci – aceea a începutului de secol antebelic – dar şi epocii literare interbelice, când, departe de a face figura unui uitat de timp, ca alţii, este mereu înconjurat de onoruri, venerat ca un „clasic în viaţă". „Scriitor foarte infecund", cum însuşi se recunoştea, **B.-V.** mărturisea, ajuns „în pragul apusului", că „s-a adeverit prezicerea" pe care, la început de drum, i-o făcuse Maiorescu: „...d-ta ai să scrii foarte puţin, pentru că începi cu ce sfârşeşte de obicei un scriitor, cu amintiri." Amintirea, evocarea, mărturisirea, „scrisoarea" – forme predilecte, traduc specific în discurs unica afinitate de asumare a convenţiei artistice de către un scriitor conştient că e „complet lipsit de imaginaţie". Fatal limitate, experienţa „trăită" şi observaţia nemijlocită, ce suplinesc carenţa facultăţii de a crea lumi imaginare, vor delimita restrictiv şi perimetrul tematic: nostalgia diafană a copilăriei fericite, în sânul unei familii care-i putea ocroti iluzia stabilităţii, a tihnei, a armoniei, vulnerabile doar la dintele timpului (*Sâmbătă, Moartea lui Castor, Scrisorile lui Mişu Gerescu, Neamul Udreştilor* ş.a.), practica de judecător şi de avocat, care-i furnizează caracterologia provinciei inerte şi stagnante de altădată (într-o tradiţie tematică binecunoscută a prozei noastre), lume percepută însă introvertit, fără mobilitate de transpunere în psihologii diverse; în fine, pasiunea vânătorii şi mai ales a pescuitului, ce girează, printre altele acele fragede şi fragile „istorioare morale" cu animale, care, difuzate prin şcoală, acum ca şi altădată, îi asigură încă scriitorului o largă popularitate sentimentală, a emoţiei psihologice, dublată însă, cu rafinament, şi de cea estetică (*Puiul, Priveghetoarea, Bietul Tric* ş.a.). „Brătescu-Voineşti nu este un scriitor mare în termeni absoluţi, nu e un poet ca Sadoveanu, dar prin intensitatea atinsă în câteva puncte, prin originalitatea indiscutabilă a «duioşiei» lui, ce înfăţişează o treaptă superioară curatei simţiri etice, ocupă în literatura română un loc remarcabil, mai ales dacă ţinem seama de sărăcia producţiei acum câteva decenii şi de tot binele care a decurs din pătrunderea acestei literaturi în şcoală, unde vorbeşte ca nici o alta sufletelor tinere, fără a se coborî din zona artei" – scria G. Călinescu, în 1941, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Mai categoric în severitatea judecăţii şi mai incisiv în tonul exprimării ei („Albinele fac miere, viermii de mătase fac mătase, iar d-l Brătescu nuvele duioase"), E. Lovinescu nu ezitase totuşi a pronunţa cuvântul „perfecţie" atunci când, în 1920, formulase o caracterizare de ansamblu a scriitorului: „Nici un scriitor ne e atât de egal cu sine însuşi ca d-l I. Al. Brătescu-Voineşti. Nici unul nu lasă o impresie atât de definitivă de uniformitate şi, în limitele înguste ale talentului lui, de perfecţie". Graţie şcolii, generaţii după generaţii de elevi ai vremurilor de altădată au purtat pentru toată viaţa cicatricea primului vaccin de „duioşie" voinesciană care, într-adevăr, până la o anumită vârstă „dă o reacţie" de neuitat. (Este o virulenţă emoţională în bună parte conservată şi azi). Patosul moral este, de altfel, axa întregii literaturi a lui **B.-V.**, el structurând specific personajele şi conflictul: devotamentul funciar, inflexibil, faţă de valorile spiritului, suferinţa tăcută în numele adevărului şi al binelui păstrează mereu un timbru genuin, autentic; devoţiunea handicapează însă pe devoţi în confruntările dure inerente existenţei, astfel că aceştia apar fatal predestinaţi condiţiei de „învinşi", de „inadaptaţi"; scriitorul îi consolează în schimb cu întregul său ataşament sentimental, le acompaniază declinul cu lamentaţii şi suspine înăbuşite, îi sufocă într-o compasiune

Scanned with OKEN Scanner

înlăcrimată şi edulcorată a cărei reţetă îi aparţine: mult comentata „duioşie" voinesciană – precipitat etic sublimat estetic, şi validabil ca atare, cum s-a văzut. *Parti pris* auctorial funcţionând însă, orice s-ar zice, ca un balast în ordine estetică, agravat încă şi prin circumstanţe sociale şi temperamentale, – această aparent benignă „duioşie" omniprezentă este fisura de suprafaţă care semnalează surpările din adâncuri. Tânjind paseist după o apusă vechime patriarhală, presupus pacifică şi senină, când echilibrul şi rostul istoriei, de care însă efectiv prea puţin am avut şi noi parte, când concordia şi tihna, „aşezarea" vremilor şi a semnţiilor s-ar fi sedimentat organic într-un „stil" românesc de viaţă, **B.-V.** reuşeste, cel mult, să ofere în propria operă o şansă de încarnare acestui „stil". Ceea ce nu e puţin. Nu avem chiar aşa de mulţi scriitori la care sentimentul vechimii „aşezate", patriarhale, provinciale, dar impecabil rostite, „de viţă", să fi sublimat aşa de firesc şi neostentativ într-un „stil de viaţă", într-o patină aristocratică *românească*, a cărei distincţie şi nostalgică poezie să ne mai poată oferi şi azi refugiul iluziei că un asemenea privilegiu a fost şi pentru noi ceva de care am avut odată parte, din care ne-am împărtăşit la vremea potrivită şi la care ne mai putem şi azi îmbarca. Reversul e însă miopia, daltonismul ori astigmatismul în faţa prezentului: întreaga dinamică socială şi politică a epocii sale, când în definitiv s-a frământat şi s-a călit magma de energie din care, nu peste mult, avea să irumpă România Mare, **B.-V.** o reduce la o schemă obsesivă: „căderea neamurilor şi ridicarea noroadelor". „Inadaptabilii" şi „învinşii" se vor recruta, aşadar, cu predilecţie din rândurile vechii boierimi patriarhale, „care se duce", dezarmată în faţa agresivităţii şi brutalităţii unui mediu social în care „ciocoii", aprigi, venali şi lipsiţi de scrupule, sunt cei ce impun regula jocului. „Conu Costache" din *Neamul Udreştilor* (al cărui prototip, mărturisit, este chiar tatăl scriitorului), „Conu Iorgu" din *Fariseu*, un alt „Conu Costache", din *Vârcolacul*, şi un alt „Conu Iorgu" din *Moş Niţă Hârleţ*, apoi Conu Alecu, Cocoana Leonora, Nenea Guţă, Pană Trăsnea Sfântul, Mache Dumbrăveanu, din prozele omonime (ultima fiind un fragment dintr-un roman ce s-ar fi pierdut), ca şi titularul din *Sminteala lui Radu Fânuleţ* şi ca alţii încă, se refugiază defetist din faţa solicitărilor sociale, mai întâi în stereotipia cercului intim al familiei, apoi, când şi această redută cade, în propriul psihic introvertit, în automatisme mentale şi comportamentale, traduse uneori şi în stereotipii de limbaj: mici manii şi ticuri inofensive, *hobby*-uri precum floricultura, bibliofilia heraldică şi genealogică, bricolajul ori dereticatul maniacal ş.a.m.d. acaparează insul în întregime şi-l aduc în pragul „sminteli", benigne şi rizibile uneori, cu vibraţia durerii în surdină alteori. Într-o pagină celebră, G. Călinescu deducea de aici condiţia esenţială a personajului de nuvelă în contrast cu cel de roman, demonstrând astfel şi inaptitudinea structurală a nuvelistului nostru pentru roman, contrar opiniei lui G. Ibrăileanu care-şi punea cândva mari speranţe într-un Brătescu-Voineşti romancier. Acest filon, propriu „genului scurt", se pretează perfect şi tratării în registru comico-unoristic, unde, într-adevăr, **B.-V.** s-a ilustrat prin câteva piese, dintre care una cel puţin e net antologică „*Călătorului îi şade bine cu drumul*". Prea puţin însă pentru a putea deplasa accentul de pe registrul grav, lipsit de detaşare, unde cade, fără discuţie, centrul de greutate al operei sale. Că anamorfismul personajelor, surdinizarea şi escamotarea conflictelor rezultă dintr-o condiţionare nu doar socială ci, dincolo de aceasta, dintr-o afinitate temperamentală, soldată, în ultimă instanţă, cu o insuficienţă estetică – devine evident în cazul „scenelor de provincie", cu personaje umile şi întâmplări mărunte, banale, unde idealizarea propriei clase nu mai poate fi invocată: *Blana lui Isaia, Microbul, Două surori, Contravenţie, Un om, Întâmplare* ş.a. „Oamenii de jos", „burghezii" şi „intelectualii" lui **B.-V.** sunt turnaţi după acelaşi tipar caracterologic „voinescian" ca şi „boierii", cel mai tipic fiind, sub acest raport, avocatul Andrei Rizescu din *În lumea dreptăţii*: fiu de om sărac, înzestrat cu aspiraţii spirituale şi sensibilitate artistică, ajuns magistrat, e silit să demisioneze din cauza inflexibilităţii sale morale şi a ticăloşiei mediului; hărţuit şi falimentar ca avocat, din aceleaşi cauze, îşi pierde minţile când la toate acestea se adaugă dezastrul familial. Cel mai memorabil şi, artistic, mai credibil (incapacitatea de ripostă la agresiunea mediului fiind, de această dată, motivată şi obiectiv, prin vârstă) este Niculăiţă Gropescu din „capodopera lui **B.-V.**", cum a

Scanned with OKEN Scanner

fost uneori calificată nuvela *Niculăiță Minciună*: copil de țăran, în care hazardul a sădit, congenital și arhetipal, sămânța „celor aleși", a artiștilor sau intelectualilor de vocație dintotdeauna, pe care incontrolabilul mecanism al variabilității îi face să apară drept accidente genetice, congenital „altfel", ireductibil „străini" mediului unde le-a fost dat să se nască, Niculăiță – poreclit în obtuză derâdere „Minciună" tocmai pentru contrarianta sa ascuțime de minte – este sufocat și împins la sinucidere de acest mediu, rapace și troglodit, incapabil a înțelege cinstea funciară și mintea gândind independent adevărul. Niculăiță Gropescu este, *avant la lettre*, un alt Niculae Moromete, dar de o altă „rezistență a fibrei": mai puțin „ațos", mai fragil, mai debil, mai „slab de constituție". Asemenea „boierilor" (Mișu Gerescu, Costache Udrescu, Pană Trăsnea, Radu Finuleț ș.a.), „intelectualul" Andrei Rizescu și copilul Niculăiță Gropescu se integrează perfect galeriei acelor „oameni buni și slabi care mai ușor pier, decât să se scuture de răul care-i doboară" (*Neamul Udreștilor*). Introvertiți turnați dintr-un material uman friabil, infirmi estropiați de tonus energetic și de fibră vitală aptă de rezistență la solicitările vieții, congenital debili și vulnerabili, ei preferă să capituleze distins, decât să lupte: această luptă i-ar obliga – pe ei – să privească răul în față, să se mobilizeze spre a-l înfrunta, iar pe scriitor – spre a-l desfășura cu sânge rece în pagină, urmărindu-l tenace, cu un ochi imparțial, aparent impasibil, aparent crud, în infinitele-i întruchipări concrete. Exact ceea ce **B.-V.** nu poate ori nu vrea să facă: blocat de o secretă infirmitate estetică, el se eschivează sistematic de la obligația artistică liminară a reprezentării realului; pentru că, mai mult decât capacitatea de a inventa, i-a lipsit tragic îndrăzneala de-a o face; mai mult decât imaginația răului – curajul asumării lui artistice, *id est* al reprezentării lui sensibile în ficțiune. Paralizia centrilor vitali este inoculată personajelor chiar de autor, care le transmite astfel propriul lui morb, propria inhibare ori timorare în fața răului și în fața realului: personaje și autor – paralizați cu toții, hipnotic de șarpele răului, primii în planul existenței, ultimul în planul creației. **B.-V.** s-a obstinat să ignore și să-și ignore demonii, în speranța, pesemne, că și aceștia îl vor ignora. Reciprocitate iluzorie: drojdii și toxine existențiale refulate de-a lungul unei vieți de om, neimunizate cathartic, neîndrumate să se consume, sublimându-se artistic, în planul ficțiunii, și pe care îndelunga reprimare sub aparențe „blajine" și „duioase" n-a făcut decât să le exaspereze în virulență, – au irupt tardiv, senil, și cu atât mai hidos, în anii adeziunii sale la ideologia fascistă, spre consternarea tuturor celor ce-l cunoșteau sau credeau că-l cunosc. Am pierdut în **B.-V.** – s-a spus – șansa de a avea un Cehov ori un Lampedusa al nostru. Și nu darul expresiei i-a lipsit pentru a deveni un mare scriitor, nici măcar darul invenției, atât cât a fost, ci o mai radicală conștiință scriitoricească, o mai consecventă abnegație estetică: abnegația asumării artistice a răului din lume.

EDIȚII: *Întuneric și lumină*. Nuvele și schițe, Iași, 1912; ed.II, idem, 1914; ed.III, București, 1919; ed.IV, București, 1920; ed.V, idem, 1921; ed.VI, idem, f.a.; ed.VII, idem, 1928; ed.VIII, idem, 1930; ed.IX, idem, 1934; ed.X, idem, 1936; ed.XI, idem, 1938; ed.XII, idem, 1939; ed.XIII, idem, 1941; ed.XIV, idem, 1942; ed.XV, „ed. definitivă", idem, 1943; *Întuneric și lumină. În lumea dreptății*, prefață de Mihai Gafița, București, 1957; *Întuneric și lumină*. Nuvele și schițe, ediție îngrijită de Andrei Rusu, prefață și tabel cronologic de Mihai Gafița, București, 1963; *Întuneric și lumină*, prefață, note finale de Ion Apetroaie, text îngrijit de Andrei Rusu, București, 1971; *Întuneric și lumină*, antologie, postfață și bibliografie de Mariana Ionescu, text stabilit de Andrei Rusu, București, Editura Minerva, 1978; *Nuvele și povestiri*, postfață și tabel cronologic de Ion Apetroaie, Iași, 1985; *Opere*, I. *În lumea dreptății. Întuneric și lumină*, ediție îngrijită, note și comentarii de T. Vârgolici, prefață de Al. Piru, București, 1994; *Opere alese*, prefață de Ana Maria Chivu, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: T. Maiorescu, *Critice*, III, 1928, 1915; T. Maiorescu, *Opere*, II, 1984; E. Lovinescu, *Pași pe nisip*, II, 1906; E. Lovinescu, *Critice*, IV, 1916, VI, 1921; E. Lovinescu, *Scrieri*, I, 1969; E. Lovinescu, *Opere*, I, 1982, IV, 1986; G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, 1909; G. Ibrăileanu, *Opere*, I, 1974; II, 1975; III, 1976; I. Trivale, *Cronici literare*, 1914, 1971; H. Sanielevici, *Cercetări critice și filosofice*, 1966; D. Caracostea, *Poetul Brătescu-Voinești*, 1921; M. Ralea, *Perspective*, 1928; M. Ralea, *Scrieri*, II, 1977; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; ed. II, 1982; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; T. Vianu, *Opere*, V, 1975; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, 1968; V, 1977; Z. Stancu, *Secolul omului de jos*, 1946; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; D. Pillat, în vol. colectiv *Studii de istorie a literaturii române De la C. A. Rosetti la*

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu, 1968; D. Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, 1978; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, 1970; *Mărturisiri literare*. Organizate de D. Caracostea în anii 1923-1933. Ediție îngrijită și introducere de I. Datcu, 1971; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972; Al. Piru, *Analize și sinteze critice*, 1973; *Ioan Al. Brătescu-Voinești. Bibliografie selectivă*, 1973; M. Zaciu, „I. Al. Brătescu-Voinești", în *Dicționarul scriitorilor români*, I, A-C, coordonare și revizie științifică M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, 1995.

C. R.

ÎNVĂȚĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB CĂTRE FIUL SĂU THEODOSIE — Lucrare parenetică atribuită de cei mai mulți cercetători lui Neagoe Basarab; scrise către sfârșitul domniei lui Neagoe Basarab (1512-1521) în limba slavonă Învățăturile au fost traduse încă din secolul al XVI-lea în limba greacă și apoi, la începutul veacului următor, în limba română; versiunea originală, păstrată într-un singur manuscris la Biblioteca de Stat din Sofia, a fost publicată pentru prima dată în 1904 de învățatul rus Lavrov și apoi de P. P. Panaitescu (1959) și G. Mihăilă (1971), cea grecească, conservată într-un singur manuscris la mănăstirea Dionisiu de pe muntele Athos, a fost tipărită de Vasile Grecu în 1942, iar cea românească, păstrată în mai multe manuscrise, a văzut pentru prima dată lumina tiparului în 1843 prin grija fratelui Ioan ecleziarhul curții din București; a cunoscut mai multe ediții.

Prețiosul monument literar e legat, așa cum se precizează și în titlu, de numele lui **N. B.**, domnul muntean care a devenit celebru pentru marile servicii aduse țării sale, mai ales pe tărâm cultural. Opera a stârnit o vie discuție. Era vorba să se stabilească dacă autorul ei este într-adevăr acest domnitor sau, cum au susținut cei ce contestă paternitatea lui **N. B.**, un călugăr din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, eventual chiar din prima jumătate a secolului următor. Pentru aceasta, de mai bine de un secol, cele mai erudite spirite ale culturii noastre, în atenția cărora a intrat epoca veche, au fost preocupate de problema autenticității *Învățăturilor*, care constituie cea mai importantă lucrare în limba slavonă. Cele două părți ale sale, structurate la rândul lor în numeroase capitole, cuprind două feluri de materiale, unul religios, altul didactic. Prima parte (având forma unei antologii, cu fragmente extrase din numeroase izvoare, cele mai multe religioase, în primul rând *Biblia*, apoi *Umilința lui Simeon Monahul*, omiliile lui Ioan Gură de Aur etc.) avea menirea să-i ajute pe fiii domnului la desăvârșirea educației moral-religioase. Partea a doua, în schimb, cuprinde învățături și sfaturi cu caracter politic, chemate să-i pregătească pe urmașii la tron pentru opera de guvernare (învățături despre cinstirea boierilor și slugilor, ospețe, primirea solilor, purtarea războaielor, judecată etc.). În felul acesta, în *Învățături* se precizează câteva idei de bază privind modul de guvernare, preconizate, firește, de către un monarh de tip feudal. Un prim sfat se referă la raporturile strânse ce trebuie să existe între „grădinar" (domnitor) și „grădina sa" (boierii și slujitorii). Această parabolă e prezentă în mai multe locuri, ori de câte ori autorul dorește să-și sublinieze părerile despre raporturile ce trebuie stabilite între domn și sfetnicii săi. Transpunându-se în domeniul alegoriei, autorul spune că arborii grădinii „i-(a) îngrădit cu gard ca un zid de piatră", ceea ce înseamnă că sunt apărați și protejați. Grădina, adică boierii, trebuie să fie curățată de crengile ce nu fac rod, operație care cere multă prudență și tact. Domnitorul se cuvine să acorde o atenție specială slugilor care-l servesc „cu dreptate", alegerea acestora trebuie făcută cu multă grijă, dar, odată alese, el trebuie să le asculte sfaturile cu atenție, să nu ia hotărâri de unul singur și să nu se lase influențat de lingușitori și intriganți. Urmează prescripții în legătură cu ceremonialul curții. Astfel, la masa cu băuturi, domnitorul va proceda în așa chip încât să poată mintea birui vinul și nu invers; de asemenea, el va trebui să dea dovadă de multă cumpătare la mâncare, ca de altfel pentru tot ceea ce întreprinde în astfel de prilejuri. Pe de altă parte, e sfătuit să fie atent când își alege slujitorii și să respecte criteriul rațional al cinstei și al devotamentului lor și nicidecum al nepotismului. În continuare, se face o delimitare a raporturilor dintre domnitor și boier, cu acest prilej se pune puternic în lumină concepția monarhiei de drept divin. Adresându-se vlăstarului domnesc, spune: „nu te-au ales, nici nu te-au uns ei [adică rudeniile și boierii], ci Dumnezeu, ca să fie tuturora cu

Scanned with OKEN Scanner

dreptate". Se dau apoi relații ample despre modul cum trebuie să fie primiți solii la curte, despre tratamentul ce trebuie să li se aplice și toate măsurile pe care trebuie să le ia domnul cu boierii în scopul izbânzii cauzei sale. În astfel de împrejurări, trimișii străini trebuie să se întoarcă în țările lor cu excelente impresii, menite să răspândească peste hotare reputația de bogăție, înțelepciune, ospitalitate a voievodului. Se face însă o delimitare netă între solii creștini și turci. Acestora din urmă să nu li se arate bogățiile lui, să nu apară nimic din fastul obișnuit al curții, să nu le ofere plocoane, decât mâncare și băutură: „Ce înaintea acestora nimic den avuțiile voastre să nu arătați, nici scule, nici haine; nici boiarii tăi să nu să împodobească înaintea lor, ci să te arăți și să te faci înaintea lor sărac și lipsit, și într-unile să nu te jăluiești". Sunt interesante sfaturile destinate tânărului voievod, care aveau să-l călăuzească în vreme de război. Se recomandă ca, pe cât este posibil, războiul să fie ocolit prin mijloace diplomatice. Pentru situațiile în care nu poate fi nicicum evitat, i se dau indicații precise despre modul cum trebuie să-și dispună oștile pe câmpul de luptă. Cu acest prilej, intrăm într-un capitol de tactică militară străveche. Apare câte ceva și din ținuta fizică și morală a domnului în vreme de război: trebuie să se arate voios, încrezător și curajos, ca să inspire elan și încredere supușilor săi. De altfel. buna dispoziție îi este asigurată dacă a îndeplinit înainte o condiție esențială: să-l fi chemat pe Dumnezeu în ajutor. Pierderea unei bătălii nu trebuie să fie prilej de supărare și disperare; domnul trebuie să se retragă cu oastea sa în locuri sigure, de unde, în momentul prielnic, să reînceapă operațiunile războinice. În nici un caz voievodul să nu pribegească: „Iar din Țara voastră să nu ieșiți, ci să ședeți cu dânșii [cu oștenii] în hotarăle voastre". În partea a doua a *Învățăturilor* vorbește nu numai despre normele de conduită de care trebuie să țină seama un domn feudal, ci se fac și numeroase recomandări pentru perfecționarea morală și intelectuală a acestuia. Se acordă în continuare o mare atenție vieții afective – și de aici prezența unor fragmente dintre cele mai izbutite sub raportul expresiei artistice. Sfârșitu: vieții e „ca o scânteie când sare pre fața apei în adâncurile cele mai întunecate și în valurile cele mai cumplite" iar „inima omului este ca sticla, care dacă se sparge, nu o poți cârpi". S-ar putea cita mult, mai ales din două capitole familiale, acela ocazionat de îngroparea pentru a doua oară a osemintelor Neagăi la mănăstirea Argeș și acela al rugăciunii finale pentru „ieșirea sufletului". Aici stilul e deosebit de afectat, textul fiind înnobilat de o rafinată încărcătură imagistică. Iată partea în care voievodul muntean bocește pe fiul său Petru, dispărut dintre cei vii prea devreme: „Pentru aceia, cu multă umilință și cu mare jale și dor grăiesc și către tine, fiiul mieu Petru, că tu erai stâlparea mea cea înflorită, de carea pururea să umbrea și să răcorea ochii miei de înflorirea ta; iar acum stâlparea mea s-au uscat și florile ei s-au veștejit și s-au scuturat, și ochii miei au rămas arși și pârliți de jalea înfloririi tale. O iubitul mieu fiiu Petru, eu gîndeam și cugetam să fii domn și să veselești bătrânețele mele oarecând cu tinerețele tale și să fii biruitoriu pământului. Iar acum, fiiul mieu, te văz zăcând subt pământ... O, fătul mieu, căci nu acoperi mai bine pre mine pământul decât pre tine, ce mă lasă la bătrânețele mele". Pe bună dreptate între cuvintele rostite de îndureratul domn și bocetul popular se pot face apropieri dintre cele mai interesante, așa precum și între numeroase învățături din lucrare și paremiologia populară se găsesc înrudiri: „Că omul, deaca să îmbată, de are și minte multă, el o piiarde, de are mîini viteze, nici de un folos nu-i sunt; de i-ar fi picioarele repede, nimic nu-i sporesc, și de are și limbă dulce și vorbitoare frumos, nici cu aceia nu poate grăi"; sau: „Nu fireți ca paserea aceea ce să cheamă cuc, care-și dă ouăle de le clocesc alte păsări și-i scot puii, ci fiți ca șoimul și vă păziți cuibul vostru". Izbutită este și prezentarea neputințelor bătrânului voievod: „Astăzi limba mea, cu carea de-a pururea vă îndulceam și dinpreună cu voi petreceam, și ne veseleam, acum să amărî și să încuie și de acum nici o vorbă dulce nu vă poate răspunde și să vă grăiască. Astăzi frumusețea feții mele, care o spălam în băile cele calde și în odihna cea bună și în slavă dășartă, acum toate întunecară. Și urechile mele, cu care ascultam vioarăle și tobele și surlele și canoanele și alte feliuri de veselii multe, acum să astupară". Nota de tristețe se adâncește și mai mult în paginile următoare, prin introducerea cunoscutului motiv „ubi sunt": „Spune-mi acum, ticăloase suflete, unde iaste domnia noastră, unde iaste

Scanned with OKEN Scanner

muma noastră, unde sunt feciorii şi fetele noastre, unde iaste slava cea dăşartă a lumii aceştiia şi bucuriia ei? Unde sunt băile cele calde... Unde sunt grădinile noastre cele frumoase, cu mesele cele întinse şi cu cărnuri cu miros bun şi frumos? Unde iaste vinul carele totdeauna veselea inima noastră? Unde sunt vioarăle şi tobele şi surlele? Unde sunt caii noştri cei frumoşi şi împodobiţi cu rafturi poleite şi cu şale ferecate? Unde sunt inelele noastre cele cu pietre scumpe? Unde sunt diademele cele împărăteşti?".

EDIŢII: *Învăţăturile bunului şi credinciosului domn al Ţării Româneşti Neagoe Basarab Vodă către fiul său Teodosie Vodă.* Îndreptată de sfinţia sa părintele Ioan Eclesiarhul curţii, Bucureşti, 1843; *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie.* Text ales şi stabilit de Florica Moisil şi Dan Zamfirescu. Cu o traducere a originalului slavon de G. Mihăilă. Studiu introductiv şi note de Dan Zamfirescu şi G. Mihăilă, Bucureşti, 1970; *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie.* Text ales şi stabilit de Florica Moisil şi Dan Zamfirescu. Traducerea originalului slavon G. Mihăilă. Repere istorico-literare alcătuite în redacţie de Andrei Rusu, Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: I. C. Chiţimia, în „Romanoslavica", VIII, 1963; P. P. Panaitescu, în „Romanoslavica", VIII, 1963; Dan Zamfirescu, în „Romanoslavica", VIII, 1963; G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969. N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, I, 1940 (ed. II, Postfaţă şi bibliografii finale de Dan Simonescu, prefaţă de Dan Zamfirescu, 1980); S. Puşcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, 1920 (ed. II, 1930; ed. III, 1987).

O. Ş.

ÎN VREME DE RĂZBOI — Nuvelă de I. L. Caragiale. Publicată în „Gazeta săteanului", XV (1898-1899); retipărită în vol. *Reminiscenţe*, Bucureşti, 1915, şi în *Opere*, I, Bucureşti, 1930.

Nuvela abordează consecinţele alienante ale obsesiei, imaginate cu fineţe de psiholog trecut prin şcoala naturalistă. Obsesia lui Stavrache, hangiul care îşi împarte viaţa între servirea clienţilor şi numărarea banilor, se declanşează oarecum pe neaşteptate. Fratele său, Iancu Georgescu, preot, dar şi tâlhar ascuns, posesor al unei averi imense, este nevoit să dispară pentru a nu fi prins de autorităţile aflate pe urmele lui. Stavrache îl ajută să-şi piardă urma, înrolându-l „volintir" într-un contingent care urmează să ia parte la bătălia Plevnei. Suntem în vremea războiului din 1877, când moartea pe câmpul de luptă este un lucru obişnuit. O scrisoare adresată lui Stavrache de un camarad al fostului preot anunţă tocmai o astfel de ştire funebră: moartea păcătosului de frate. Din acest moment, hangiul moşteneşte averea celui dispărut, dar totodată intră şi sub stăpânirea unei devorante obsesii: dacă, eventual, dispărutul nu e mort şi într-o împrejurare s-ar putea reîntoarce, reclamându-şi drepturile. În acest climat ambiguu, personajul îşi consumă existenţa între coşmarurile dominate de figura fratelui, râzând sardonic, şi starea de veghe măcinată de gânduri negre. C. este un maestru în sugerarea unei presimţiri fatale, construită prin alternarea planului oniric cu cel real. Repetatele scene din vis prepară scena aievea din finalul nuvelei, fratele crezut mort apare în carne şi oase la un miez de noapte (scrisoarea trimisă de pe front fusese un fals), cerându-i o sumă uriaşă. Nu are noroc însă, pentru că nervii uzaţi ai hangiului cedează la vederea fratelui şi omul înnebuneşte. Structura narativă a nuvelei este astfel concepută încât nebunia apare ca element concluziv, catastrofic. Nebunia izbucneşte ca după umplerea paharului, violent, ea exprimând o ruptură, dincolo de care se întinde dezordinea spiritului. Pentru a folosi un cuvânt al lui Volkelt (*Estetica tragicului*), nebunia în care sfârşeşte Stavrache rezultă dintr-o evoluţie de tip apăsător: „Un ticălos împinge, cu plăcere diabolică, la pieire oameni cu caractere nobile". În cazul nostru, hangiul are comportări mai mult sau mai puţin normale, nu neapărat nobile. Ticălosul din *În vreme de război* se cheamă Iancu Georgescu. De la el pornesc repetatele semne, mai întâi anxioase, apoi înnebunitoare. Ticălosul simbolizează ameninţarea concretă şi ireversibilă, el este întruchiparea însăşi a destinului brutal şi explicit (programat), căruia Stavrache nu i se poate sustrage. Relativa linişte îi e dată omului de faptul că, deşi îşi cunoaşte condiţia de muritor, el nu ştie data exactă a morţii sale, trăind cu speranţa zilei de mâine. Regimul fragil al acestei linişti îi este refuzat hangiului. La avertismentele date de Iancu Georgescu („Gândeai c-am murit, neică?"), ritmul de viaţă al ameninţatului se precipită, alienându-l. Frica de moarte îi populează somnul cu vedenii ale programatului său sfârşit, având, desigur, chipul nedoritului ticălos. Nebunia în care eşuează Stavrache îşi află germenii în el însuşi şi, o dată pusă în

Scanned with OKEN Scanner

mişcare, ea se profilează în forme bulversante, care nu mai pot fi oprite. Stavrache are două slăbiciuni: cultul legăturii de sânge şi pofta averii. Cea dintâi îi impune să nu-şi trădeze fratele, dându-l pe mâna oficialităţilor; cea de a doua îi insinuează ideea că ar putea să piardă averea, moştenită de la bogatul preot bandit. Iar pentru că prima slăbiciune însemnează o culpă exterioară în preocupările sale, rămâne copleşitoare cea de a doua. Fraza esenţială a naraţiunii, repetată la intervale sistematic distribuite, este cea pomenită anterior: „Gândeai c-am murit neică?". În două rânduri, fraza este anunţată de fantomatica apariţie din visurile hangiului, făcând din el un „sănătos [...] de frica morţii" şi o ruină fizică „trenurând de friguri". Când fraza este pronunţată, cu o uşoară modificare, de însuşi ameninţătorul fugar, apărut în faţă hangiului, Stavrache înnebuneşte de-a binelea. Vremea în care asupra lui Iancu, fugarul, plutea incertitudinea („o fi mort, n-o fi mort") fusese pentru hangiu una de anxietate oscilantă. Trecută din gura fantomaticei apariţii din vis în vocea reală a revenitului frate risipitor, amintita frază interogativ-ironică se abate peste mintea, şi aşa buimăcită, a hangiului, ca o lovitură de măciucă. În locul eventualului răspuns, Stavrache, pierdut, îşi etalează, naturalist–simbolizant, variantele râsului de nebun: „hangiul zâmbi", „hangiul începu să râdă", după o criză de somnolenţă, tonalitatea se schimbă: întâi „un răcnet", apoi „un răcnet îngrozitor". Când simptomele crizei iau o întorsătură de „înfiorătoare tăvăleală", Stavrache „scrâşneşte şi rage". Legat strâns, râde „cu hohot", iar la vederea feştilei aprinse „cântă popeşte". Îşi cântă propria-i moarte. În tot acest timp „viscolul afară ajuns în culmea *nebuniei* făcea să trosnească zidurile hanului bătrân". O cădere a minţii în haos se produce paralel, folosindu-se tehnica intropatiei, cu prăbuşirea lumii din jur. Hangiul sfârşeşte „vesel", zâmbetul, răcnetul şi cântecul popesc vin gradat de dincolo de sănătoasele hotare ale minţii, acum spulberate, şi răsună ironic, ridiculizând iluzia că maleficul semn al destinului ar putea fi neadevărat: „Gândeai c-am murit, neică?".

EDIŢII: *Nuvele*, Bucureşti, 1922; *Opere*, 1-7, Bucureşti, 1930-1942; *Opere*, vol. 3, Bucureşti, 1962; *Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, 2, 1967; P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, I, 1971; *** *Caragiale interpretat de...*, 1974; Ş. Cioculescu, *Viaţa lui Caragiale. Carageliana*, 1977; Fl. Manolescu, *Caragiale şi Caragiale*, 1983; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. II, 1997).

V. F.

Scanned with OKEN Scanner

J

JANDARMUL — Nuvelă de Ion Agârbiceanu. Scrisă în perioada sibiană (1940-1945), nuvela reeditează tema, conflictul şi eroii din *Stafia* (apărută în 1928). Textul este publicat pentru prima dată în volum în 1941, sub titlul *Jandarmul. O mare dramă în Maramureş*, şi poartă subtitulatura de „roman". Va fi reeditat în mai multe rânduri, începând din 1961 şi până în 1989 (v. infra) şi beneficiază de o traducere în limba rusă în 1961.

Îndelung ezitantă asupra etichetării textului, critica oscilează, în legătură cu *Jandarmul*, între „povestire"(D. Vatamaniuc), „povestire amplă", „mic roman" (V. Ardeleanu, în descendenţa lui O. Drimba), „roman" (D. Micu) şi „nuvelă" (M. Zaciu, C. Regman, M. Ungheanu). Sustrasă într-o măsură semnificativă contingentului literar sămănătorist (cu care este uneori, în chip abuziv, identificată), nuvela – categoriile interne ale textului favorizează îndeosebi această etichetă naratologică – se desfăşoară pe coordonatele notaţiei preponderent realiste, cu trimiteri înspre sfera fantasticului, „legând însă mereu filonul fantastic de semnificaţia etico-socială" (M. Zaciu), linie pe care se desfăşoară în perioada interbelică nuvela lui Pavel Dan. Impactul modelului slavician asupra textului lui **I. A.** este (pre)vizibil, nu însă fundamental, căci miza unui text precum *Jandarmul* este doar în subsidiar aceea de a oferi „pilde". Într-o ordine a demersurilor metatextuale, interpretările de tip sociologizant (v. D. Vatamaniuc) rămân de asemenea la un nivel epitelial al structurii narative. Dincolo de un topos al satului transilvănean (acreditat deja de Slavici) şi dincolo de ideea (valabilă, de altfel, pentru un anumit nivel al interpretării) dramei colective a ţăranului român trimis de imperiu într-un război ale cărui cauze îi sunt străine, ceea ce acreditează de fapt nuvela *Jandarmul* este un text scindat. Între mistic şi patologic, între demonic şi schizoidian, structura textului lui **A.** pivotează în jurul unei mutaţii interne a regimului narativ, mutaţie ce dă seamă de un proces intim ţinând de categoriile esenţei, – procesul de accedere a textului la autodeterminare. Profilată, aşadar, pe „rama" toposului rural transilvănean, trama debutează cu descinderea în satul Vârtopi a personajului Dumitru Bogdan, moştenitor aici, în spaţiul natal, pe care-l părăsise cu mai bine de cincisprezece ani în urmă, al unei promiţătoare moşii. Sosirea la Vârtopi a ex-jandarmului, ins bizar şi neliniştitor, extrem de dotat fizic şi complet asocial, dezlănţuie un şir de întâmplări stranii şi tragice. Deşi ţintă obsesivă a demersurilor maritale ale fecioarelor satului, Bogdan instituie o relaţie clandestină cu soţia vecinului (Veronica Roşu), relaţie care, în absenţa unor dovezi concrete, este acreditată prezumtiv şi speculativ de către celebra instanţă comunicativă a toposului rural – faimoasa „gură a satului". Regimul ambiguu al textului atinge un punct culminant prin episodul morţii soţului Veronicăi, Ion Roşu, intoxicat cu ciuperci. Dilema crimă premeditată – accident (alimentată de faptul că soţia se află ea însăşi în pragul morţii datorită aceluiaşi aliment fatal) rămâne deocamdată nesoluţionată. Evenimentul constituie însă unul dintre nucleele generative principale ale textului, cu implicaţii fundamentale în evoluţia destinelor personajelor. Căsătoria grăbită a lui Bogdan cu Catarina (fiica lui Gligor Albu, chiaburul satului) răstoarnă pe moment prezumţiile sistematice ale opiniei colective. Pentru scurtă vreme însă, căci la o săptămână după nuntă, echilibrul proaspătului cuplu este distrus în chip brutal de către Bogdan, care se întoarce la prima femeie. Este momentul izbucnirii războiului şi al concentrărilor masive, în urma cărora personajul Dumitru Bogdan devine, dintr-o prezenţă destabilizantă, o ilustră absenţă. Nuvela se recentrează pe tentativele obstinate ale celor două femei de a da de urma „înstrăinatului" (care refuză orice fel de comunicare), precum şi pe impactul pe care conflagraţia îl are asupra „celulei rurale", în două etape: mai întâi prin informaţiile care parvin despre ororile războiului, apoi în chip nemijlocit, în perioada în care linia frontului include satul Vârtopi. După încetarea războiului, satul se reconstituie ca spaţiu în echilibru. Dumitru Bogdan reapare, de data aceasta în postura „umbrei rătăcite", dezertor căutat de poliţia militară. Absenţa sa prelungită determină eva-

Scanned with OKEN Scanner

darea din „sclavia afectivă" a soției, Catarina (care fuge cu un amant, înainte chiar de a ști cu certitudine dacă soțul mai tăiește sau nu). Ultima întâlnire cu Veronica se desfășoară în limitele unei tensiuni extreme și dezvăluie motivațiile comportamentului bizar al personajului masculin: Bogdan o acuză pe Veronica de uciderea premeditată a soțului și își justifică absența prin teama (patologică) de a nu fi el însuși ucis în chip similar. Acuza (nefondată) pune capăt iubirii femeii, fapt ce generează o criză care o aduce în pragul morții. Resuscitată moral, Veronica se recăsătorește cu un rănit de război, rămas văduv imediat după întoarcerea la vatră. Finalul nuvelei înfățișează un Dumitru Bogdan nebun, care se sinucide în mijlocul ruinelor fostei sale case, distrusă în timpul războiului. Primul segment narativ al nuvelei propune deschideri înspre categoriile fantasticului. Incipitul textului se centrează pe descinderea („descălecarea") în gara Vârtopi a personajului Dumitru Bogdan: „un bărbat tânăr, îmbrăcat în straie nemțești, care poartă un geamantan mare, ce părea destul de greu pentru un om voinic ca el." Figura este aceea a unui specimen – excepție, ieșit din contingent („straie nemțești" configurează modelul simbolic al spațiului „străin" și implicit al unui topos scindat, între un univers al „departelui", cunoscut discursiv, prin raport, adică ficționalizat în bună măsură, și un univers al proximității, în-cercuit). Omul „de nicăieri", „străinul", evoluează ab initio pe coordonatele misterului. În absența cuvântului figura lui Bogdan e proiectată înspre categoriile demonicului, căci două sunt mobilurile presupuse a sta la baza tăcerii sale: o cunoaștere a misterelor lumii – mai exact a *realităților* toposului *misterios* din care ex-jandarmul se întoarce, precum și, ca un rezultat al acesteia, o funcție de impact asupra sistemului ambiental în care personajul (re)intră. Semnul obiectual al misterului este „cufărul" (despre a cărui greutate „se vorbește cu mirare" și asupra conținutului căruia se speculează cu înfiorată voluptate). Traseul epic acreditează însă, în legătură cu Dumitru Bogdan, o serie de „ratări" succesive. „Descălecare" implică „întemeiere" (sunt posibile speculații asupra onomasticii eroului), funcție ratată, căci personajul destabilizează lumea sătească. Departe de a reprezenta un nucleu coagulant sau un element integrat, el devine un nucleu al dispersiei, o forță centrifugă. Drumul pe jos (cale a inițiatului) reiterează un „drum al întoarcerii", (re)intrarea în cerc (precum Kesarion în finalul *Crengii de aur*), o reintegrare în toposul originar, care se cere *resemantizat* prin (și după) „cunoașterea lumii ca tot", apanajul inițiatului. Proces ratat însă (spre deosebire de textul sadovenian), căci „fiul rătăcit" nu se integrează sistemului, față de care rămâne în sciziune, inițial prin absența cuvântului, apoi prin modelul comportamental deviant, a-legic. Rațiunile *dovedite* a sta la baza absenței logosului în „cazul" Bogdan sunt, pe de o parte, un impuls izolaționist, determinat de incapacitatea morală a „inițiatului" de a se integra și a-și oferi cunoașterea (toposul sătesc este, de altfel, unul în echilibru autarhic, ce nu necesită practici de resemantizare, ci, cel mult, de adaptare); pe de altă parte, absența cuvântului desemnează o mască a crizei de identitate, semnalată textual printr-un nou *facies* al personajului („când ieși din casă jandarmul, nimeni nu-l mai cunoscu. Era îmbrăcat în portul satului/.../ cu deosebirea că purta cizme în loc de opinci"), precum și masca unei funcții negatoare, destructurantă a cunoașterii [„Acolo (în universul „străin", paralel) se învață multe blastămății încă/.../ Poate are și el o moarte pe suflet", speculează „gura satului"]. Dincolo de *premisele* fantasticului (mai degrabă difuze în text), sunt decelabile în economia textuală o serie de *ocurențe* ale fantasticului. Un prim element al seriei este *privirea*. Procesul de seducere a personajului feminin (Veronica Roșu) se desfășoară pe coordonatele unei dinamici (obsedante) a privirii: femeia „avu părerea că i se pironesc în ceafă două cuie înroșite în foc." Epicul traduce aici elemente ale imaginarului fantastic de tip basmic (v. *Făt-Frumos din lacrimă*, de-o pildă), configurând o mutație a funcției privirii: de la „cunoscătoare", la „performativă". Magia privirii (magie neagră), performată de „demon", destructurează ființa prin *condționare*, generând schema unei „existențe ca *vis dirijat*". Atributele acestui tip de ființare sunt, în primul rând, dependența deplină de factorul dirijant, o „satelizare" a ființei, o abolire a limitelor individualității. Rezultatul imediat al acestui tip de „ființare condiționată" este conduita antilegică, în urma căreia „victima", personajul feminin, este rapid exilată de către societatea rurală înspre periferiile „baletului social" al universului

Scanned with OKEN Scanner

sătesc. Resurecția personalității, ieșirea din „conul de umbră", „exorcizarea" duc ființa în pragul extincției, căci reconstrucția individualității, reconfigurarea de sine prin extirparea condiționării demoniace e echivalentul „coborârii în infern". Amnezia temporară a personajului desemnează un proces de resurecție: pierderea memoriei înseamnă negarea morții (a „confiscării") eului autentic. Ea este echivalentă „spălării ritualice" de personalitatea fictivă și regăsirii de sine. Anamneza reprezintă întoarcerea la lume („gândurile i se limpeziră de tot/.../ Lumea întreagă i se părea alta. Ea însăși se simțea ca și când s-ar fi curățit de o piele uscată de șarpe.") – un proces inițiatic. Adevărata inițiere din corpusul nuvelei constă de fapt în acest destin epic al personajului Viorica Roșu. Un al doilea element esențial al seriei fantastice este *umbra*. Ipostază mitică a dublului, umbra capătă, în textul lui **I. A.**, semnificații adiacente ce reiterează sensuri descinzând din imaginarul folcloric. Dubla incidență a „umbrei" (erotică, pe de-o parte, socială pe de altă parte) încearcă să susțină o osatură a fantasticului abandonată și recalibrată (determinist) în final de către textul însuși. Un motiv al zburătorului se suprapune celui al „dublului", ca principiu complementar ce generează împlinirea, transfigurarea aparentă a ființei îndrăgostite (echivalentă în text este „înflorirea" Veronicăi pe parcursul relației clandestine cu Bogdan). Semnul tutelar al spațiului erotic este, în *Jandarmul*, copacul. Dacă la romantici „locus amoreus" era fereastra (M. Popa), figură ce implica o breșă în spațiul închis (de regulă castelul) al nocturnaliilor erotice, în nuvela lui **I. A.** figura este aceea a verticalității complice a „nucului cel bătrân" din grădina lui Ion Roșu, loc de pelerinaj al „pasionaților" (implicați în actul erotic), precum și al „curioșilor" (avizi de cunoaștere, doritori de dovezi). Dispariția umbrei (plecarea pe front a lui Bogdan) generează în victima condiționată o criză de „hipodoză". „Mântuirea" ființei se va realiza prin contemplarea „umbrei" în *lumină* („Pentru o clipă luna ieși din nori, și o dungă de lumină căzu printre scânduri drept pe chipul lui Dumitru: rânjea îngrozitor în barba încâlcită. Era el? Ea umbra lui? /.../ Când l-a scuipat atunci în față, și-a scuipat și toată dragostea păgână ce a legat-o de omul acesta.") Există aici o restructurare a motivului „luminii de lună" din romantism. Dacă la romantici „lumina de lună" *transfigurează*, aici ea *dezvăluie*, instituind așadar un regim al adevărului, desemnând ieșirea din noaptea ființei. A doua incidență a motivului „umbrei", cea socială (de impact asupra colectivității rurale), apelează la figura „bântuitorului", a strigoiului „contemplativ" (în genul fantasticului gotic englez), rătăcitor printre ruinele locului de baștină (ale casei, în textul lui **A.**, demolată de obuze, unde „fantoma" lui Dumitru Bogdan este reperată de către săteni). Personajul reiterează mitul golemului, a cărui neliniștitoare înfățișare de ființă transfigurată oferă toate mărcile degradării. Revizitarea toposului de obârșie este, din această perspectivă, un proces de anamneză ratat, căci contactul cu locul familiar, precum și cu fosta iubită, se desfășoară pe baza unui scenariu prestabilit, ținând de patologic, în care sensul amintirii este unul aprioric, un sens ce nu se lasă dedus, des-coperit din datele realului. Patologicul se substituie misticului. Recalibrarea textului (și accederea sa la autodeterminare) este realizată prin căderea misterului, prin detronarea misticii. Demitizarea este rolul celei de a doua părți a nuvelei (C. Regman), proces ce se realizează pornind din două surse principale: pe de o parte din abandonarea nucleelor virtual generatoare de fantastic, precum „cuțitul", „privirea", „umbra", iar pe de altă parte din dubla structură a „universurilor necoincidente": sat *versus* lume (în plină conflagrație). Dominantele spațiului rural sunt spiritul posesiunii (este interesantă restructurarea morală a personajului Gligor Albu, tatăl Catarinei, pe modelul slavician din *Moara cu noroc*, mai puțin spectaculoasă însă, căci „pilda" este o mizâ secundară în acest text), un anistorism care nu e însă echivalent „arhaicității", de tip sadovenian și un model anume al comunicării, al cărei agent este „gura satului", personaj multiform (C. Regman), producător de superstiție. În absența sensului real și exact, obiectul/ evenimentul este (re)investit cu sens, în baza unei „gramatici" speculative ce operează pe orizontală, istoric. Căutarea sensului reprezintă principalul nucleu opozitiv misterului. Fructul resemantizării nu este întotdeauna coincident cu semnificațiile reale ale obiectului/ evenimentului, dar este acceptat global și (aproape) necondiționat. Cronotopul sătesc din *Jandarmul*

Scanned with OKEN Scanner

nu e aşadar o societate arhaică, întrucât fundamental nu e sensul, ci căutarea sa, procesul iar nu produsul. *A face sens* este obsesia fundamentală a lumii de aici. Pe de altă parte, cronotopul (lume în) „război" este construit narativ pe o absenţă, pe un discurs („scrisorile ce veneau de pe front", „tablourile oficiale ale primăriei cu pierderile armatei" şi „povestirile celor întorşi", din care „războiul răsufla cu suflu de gheaţă în inima oamenilor"). Reprezentarea acestui tip de spaţiu e bazată pe deschidere şi mobilitate. Dominantele sale sunt spiritul deposedării (prin violenţă), un istorism extrem (dus până la un prezent absolut şi exclusiv al trăirii), iar comunicarea ce se instituie între cadrele sale este una strict instrumentală. Satul configurează o structură statică, e un cronotop al *interpretării*. Spaţiul conflagrat propune schema unei structuri dinamice, e un cronotop al *acţiunii-reacţiunii*. Contactul dintre cele două cosmosuri paralele este reprezentat epic în *Jandarmul* prin scenele de război. Cercul închis al satului se sparge. Ceea ce rezultă este „exodul", evacuarea satului, destructurarea ordinii *sociale*, şi destructurarea ordinii *obiectuale* (distrugerile în urma bombardamentelor). Contactul dintre cele două cronotopuri desemnează un punct al lui „zero-haos", imagine a cosmosului în derivă (scenele, bazate pe o structură a creşterii şi descreşterii tensiunii scenariului narativ, trimit înspre structura *Răscoalei* rebreniene). Modelul slavician îşi face aici simţită prezenţa (v. arderea Morii cu noroc) prin „pedeapsa" aplicată într-o ordine a obiectualului – distrugerea casei lui Dumitru Bogdan (care „rămăsese fără acoperiş, numai cu pereţii şi tavanul"), echivalentă unei „decapitări". Din acest moment devine evidentă mutaţia regimului narativ: de la predominant fantastic, la predominant realist. Restructurarea „celulei săteşti" implică destructurarea „misterului". Notaţia realistă devine instrumentul de configurare a destinelor personajelor: Gligor Albu, care vânează averea lui Bogdan, Veronica Roşu care se recăsătoreşte, Catarina, care fuge cu amantul. În aceeaşi ordine narativă se produce şi reevaluarea figurii jandarmului – o reconfigurare, mai întâi, pe coordonatele măştii grotescului, ale „urâţeniei", apoi o recalibrare a mărcilor calitative ale individului: personaj rătăcitor, proscris (căci dezertor), Bogdan parcurge o reeditare în oglindă („pe dos") a drumului iniţiatic. Dacă adevăratul iniţiat (Veronica) se regăseşte după pierderea „alter"-ului, jandarmul continuă a rătăci prin labirint, proiectând asupra propriei fiinţe un destin ce nu-i aparţine. Procesul dă seamă de o fundamentală criză de identitate, transferând spectaculos individul dintr-o realitate mistică, într-una a patologicului. Regimul narativ al celei de-a doua părţi a nuvelei descinde dintr-un determinism de tip balzacian, pe care se grefează motivul nebuniei (naturalist, căci în tratare „fiziologică", iar nu metafizică, precum la romantici). Finalul – sinuciderea prin spânzurare a jandarmului – este sfârşitul unui personaj damnat, precondiţionat caracterial. „Demonul" e în fond un „caracter slab", căci „demonia" e o manifestare a haosului lăuntric şi a unei incompletitudini umane ce împrumută aparenţa tăriei, iar dezechilibrul final al jandarmului e în bună măsură manifestarea dezagregării unei alcătuiri inferioare, neevoluată, nesusţinută de un ax moral (C. Regman). Moartea jandarmului vine ca un rezultat firesc al patologicului şi al imposibilităţii de „integrare". De notat faptul că Bogdan, ca personaj-prezenţă, e construit pe dimensiunea fantastică; ca personaj absent, însă, reuşeşte mai greu să se configureze prin discurs (v. figurile feminine, de-o pildă, a căror funcţie ar urma să devină, după dispariţia jandarmului, aceea de „reflectori"), precum Madeleine din *Ciuleandra* sau Ladima din *Patul lui Procust* (chipuri difuze în economia textuală, recosntruite discursiv, prin „rapoarte"). „Modernismul" lui **A.** rămâne, aşadar, o pistă de analiză riscată. Stilul naraţiunii, cu foarte rare excepţii, e unul unitar, rupt doar de câteva „accidente" intelectualizante (introspecţii şi autoscopii oarecum nefireşti pentru personaje-ţărani, precum discursul interior al Veronicăi: „oare pe el l-am iubit, sau mi-am iubit dragostea din mine?", ce reprezintă scurte abdicări de la convenţia de verosimilitate, generate, probabil, de nevoia internă de stilism superior a eului scriptural). Cu o compoziţie epică sigură, strânsă, bine echilibrată (M. Zaciu), în două chei narative diferite, nu însă total necoincidente, fără originalităţi ostentative, dar oferind formula generoasă a unei fundamentale libertăţi a textului, dusă până la autonomie, *Jandarmul* lui **I. A.** constituie fără îndoială o proză interesantă.

Scanned with OKEN Scanner

EDIȚII: *Jandarmul. O mare dramă în Maramureș*, Roman, București, 1941; *Faraonii*, București, 1961; *Opere*, vol. VI (*Povestiri și nuvele*), București, 1971; *Nuvele și povestiri*, vol. II, București, 1982; *Nuvele*, București, 1986; *Povestiri*, București, 1989.
REFERINȚE CRITICE: O. Drimba, în „Revista Fundațiilor regale", nr. 1, 1943; G. Lupi, *Novecento letterario rumeno*, Milano, 1965-1966; V. Ardeleanu, *Însemnări despre proză*, București, 1966; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, 1971; C. Cubleșan, *Povestiri și nuvele. I-V*, în „Tribuna", nr. 7, 1972; M. Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, București, 1974; C. Regman, *Agârbiceanu și demonii*, București, 1973; D. Vatamaniuc, *Ion Agârbiceanu*, București, 1974; Mircea Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, București, 1982.

C. T.

JOC SECUND — Volum de poezii de Ion Barbu (1930). Cuprinde esențialul creației poetice barbiene, cu excluderea versurilor „parnasiano-vitaliste" tipărite de revista *Sburătorul* (1919-1921) și a poemului *După melci* (1921). Cele 34 de poeme din sumarul cărții sunt grupate în trei cicluri, așezate în ordinea inversă față de datele scrierii lor: *Joc secund, Uvedenrode, Isarlîk*. Versurile din ciclul *Isarlîk* au apărut între anii 1922-1926, în revistele *Viața Românească* și *Contimporanul*; în perioada 1924-1926, au fost publicate cele din *Uvedenrode* (în *Revista Română, Contimporanul, Cetatea literară*); poemele din ciclul *Joc secund* apar, în majoritate, în revista *Contimporanul*, apoi în *Sburătorul* (seria II), *Sinteza, Viața litarară, Tiparnița litarară*, între anii 1925-1929. Volumul *Joc secund* a fost editat de „Cultura Națională", în 1930. Multe dintre texte au suferit un proces de rescriere, vizând concentrarea expresiei, eliminarea notelor confesive, „obiectivarea" lirismului.

Câteva poezii din deschiderea volumului oferă, de la înălțimea ultimei etape a scrisului barbian, sugestii esențiale pentru interpretarea poeziei ca „joc secund, mai pur": / *Din ceas dedus/, Timbru, Grup*. Cea dintâi aproximează sensul actului creator ca remodelare, prin concentrare și abstragere din accidental și temporalitate („din ceas dedus") a jocului lumii fenomenale, în „oglinda" unui spirit ce elimină superfluul, ce eliberează de lestul materiei impure („înecarea cirezilor agreste"), unifică fragmentarul într-o viziune imnică atotcuprinzătoare și definitivă („poetul ridică însumarea de harfe răsfirate... și cântec istovește"). Definit ca „nadir latent", situat simbolic într-o poziție opusă zenitului lumii fenomenale, eul poetic invită astfel la o inițiere în cântecul „ascuns" al poeziei. Acesta reapare în *Grup*, în opoziție cu „durerea divizată" de instrumentele muzicale ale lumii date, drept „cântec încăpător" și „laudă" capabile să reînvie timpurile mitice, originare, o realitate arhetipală; tot așa, în *Grup*, opacității contingentului perisabil („e temnița în ars, nedemn pământ") și unei cunoașteri umane imperfecte și deviate de la esență („iar capetele noastre, dacă sunt, / ovaluri stau, de var, ca o greșeală") i se contrapune gestul spiritual rezumativ, în stare să retraseze într-o figură emblematică, dezordinea „clăilor de fire stângi" ale lumii: „gest închis", chemat să construiască „ochiul în virgin triunghi tăiat spre lume" al acestei perspective secunde. Întreg ciclul „ermetic" concretizează magistral demersul astfel sugerat: în căutarea unor „existențe substanțial indefinite, restrânsele perfecțiuni poliedrale" – cum se exprimă într-un interviu – **B.** întreprinde, pe linia unei prestigioase tradiții lirice europene ce-și are modelul în Mallarmé – o acțiune de epurare și concentrare a expresiei fără precedent în poezia românească. Eliberat de anecdotic și de orice accent retoric, circumspect față de pitoresc și descripție, respingând programatic „confesiunea", discursul liric se supune doar „dificilei libertăți" a unui joc combinatoriu ce angajează, alături de un număr de simboluri de rezonanță mitico-ritualică, de mișcări sugerând ascensiunea și transcenderea, de atitudini cvasiascetice de un subliniat hieratism, și posibilitățile multiple ale substanței sonore a cuvintelor, vizând perfecta „unitate fonetică" a versului, „curăția de grup cristalografic", subtile corespondențe între nivelul metaforic-simbolic și corpul sonor al verbului. S-a putut vorbi, în acest sens, de o „motivare analogică a semnificantului" – V. Ivanovici; sau de o tendință spre „textualizare" și autoreferențialitate – M. Mincu. „Hermetismul" poeziei nu ține, așadar, numai de dificultatea receptării generată de concentrare, eliptism, absența discursivității etc., ci de orizontul de mare densitate al simbolurilor, de evantaiul extrem de larg al conotațiilor, de corespondențele mai puțin evidente pe care se edifică poemul. Chiar în

Scanned with OKEN Scanner

poeziile aparent descriptive, s-a remarcat „dubla figuraţie" (P. Constantinescu): suprafaţa descriptivă e mereu dublată de un substrat simbolic-arhetipal, sub gestul obişnuit se citeşte *ritualul*. Un răsărit de soare devine un astfel de ritual taumaturgic (în *Poartă*), lumina matinală propune privirii o viziune paradisiacă (în *Orbite*); lectura unei cărţi „la gura sobei" devine Lectură a Cărţii, act – aici imperfect, eşuat – al Cunoaşterii (în *Dioptrie*); înălţarea ochiului către o frescă de mănăstire sugerează transcenderea fenomenalului impur (în *Mod*); în jocul dintre recea lumină selenară şi cea de interior domestic, a flăcărilor dintr-un cămin, se descifrează contrastul dintre elementul terestru şi cel uranian (în *Edict*) etc. Extrema concentrare a textului oferă posibilităţi foarte largi de interpretare: între micro – şi macro-cosm, între obiect şi geometria sa arhetipală rămâne un spaţiu indeterminat ce solicită intens spiritul cititorului. Coborând cu o treaptă, spre ceea ce poetul numea „Provincia Expresionism" a poeziei sale, ciclul *Uvedenrode* indică un spaţiu de tranziţie dinspre o lirică pitoresc-descriptivă, cu un marcat gust al înscenării groteşti – cum este cea din „ciclul balcanic" – către discursul de mari rafinamente muzicale şi efecte combinatorii „ermetizante" din ciclul „jocului secund". „Expresionismul" acestor versuri ţine de puternica înclinaţie deformatoare, de reducere la „schemă" a spectacolului existenţial, de ponderea elementului grotesc. Ceea ce autorul însuşi numeşte „ecoul faptei creatoare înregistrat cu un râs fonf al demiurgului" transpare, în grade diferite, în poeme precum *Ritmuri pentru nunţile necesare, Riga Crypto şi lapona Enigel, Falduri* sau *Uvedenrode*. Cel dintâi înscenează caricatural „cercurile" cunoşterii umane – de la cel senzual-erotic, desfăşurat ca „danţ buf" în jurul „tronului moalei Vineri", la cel al cunoaşterii intelectuale puse sub semnul astral al lui Mercur şi, în final, la împlinirea extatică în „roata Soarelui"; *Riga Crypto...* e o „baladă" ce transcrie în registru grotesc-tragicomic momentul capital al Nunţii umane ca simbol al împlinirii în Unitate a partenerilor: incompatibilitatea de statut ontologic dintre „regele ciupearcă", fiinţă telurică, umbroasă şi sterilă, şi „lapona Enigel", aparţinând regnului uman, solar, e reliefată de eşecul final al „hybrisului" Rigăi; rezultă un fel de satiră a năzuinţei fundamentale a omului spre împlinire, coborâtă la nivelul comediei şi farsei. La rândul său, parafraza poescă din *Falduri*, exploatând tema *dublului*, evidenţiază ironic-grotesc eşecul jocului secund al oglindirii de sine într-o imagine geometrizată de spirit; iar în *Uvedenrode*, metamorfoza gasteropodelor „suprasexuale, supramuzicale" în preajma „fecioarei Geraldine", în sensul căderii lor în senzual şi temporalitate („sub timp, sub mode / în Uvedenerode") sugerează acelaşi spectacol „buf" al trecerii de la virtualitate la manifestare (I. Em. Petrescu), care e al oricărei existenţe. Faţă de acest ansamblu, *Oul dogmatic* e poemul care anunţă mai degrabă „hermetismul" ultimei trepte a viziunii barbiene, într-o formă voit „didactică": în structura oului se cere descifrată alcătuirea marelui univers, pe baza unui sistem de analogii evidenţiat cu subtilitate şi de jocul textual vizând motivarea analogică a semnificantului. „Învăţătura" acestei demonstraţii *sui generis* are în vedere starea de „increat", menţinerea virtualităţii pure, refuzul angajării în circuitul temporalităţii distrugătoare: „Că vinovat e tot făcutul / şi sfânt doar nunta, începutul". Aşa-numitul „ciclu balcanic" – *Isarlîk* – circumscrie un spaţiu imaginar gândit ca o chintesenţă a „lumii lui Anton Pann". Pitorescul aparent e masca acestei spiritualităţi trăind într-un regim ambiguu – „la mijloc de Rău şi Bun", într-un teritoriu reprezentat de simbolica cetate Isarlîk: spaţiu solar, paradisiac („alba dreapta Isarlîk", „ruptă din coastă de soare" etc.), „rai" dar şi „raia" plină de contraste („târg de piatră şi legumă" cu „gâzii printre fete mari/ simigii şi gogoşari"), lume de bâlci, cu pehlivănii nastratineşti, contemplând euforică şi nepăsătoare spectacolele tragice ale istoriei, sustrase înţelesului lor real. Cetate de spectatori, Isarlîkul barbian adăposteşte o lume ce se complace în pasivitate şi contemplaţie gratuită, „într-o slavă stătătoare", care, e în fond, şi aceea a *poeziei*. Asupra modului în care **B.** realizează „mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann" atrage atenţia şi poemul *Nastratin Hogea la Isarlîk* , unde eroul popular al Balcanilor e văzut ca ascet şi sfânt, instruind cetatea împotmolită în inerţia-i visătoare despre necesitatea interiorizării, a existenţei întru spirit: într-o atmosferă evasionirică, sugerată cu o neobişnuită forţă de plasticizare, şi pe fundalul unei comunităţi umane amorfe („o spornică mulţime se tencuia-n pereţi"), apariţia grotesc

Scanned with OKEN Scanner

a „hagiului" în caicul mizer alunecând pe Dunăre, cu, îndeosebi, gestul autofagiei („sfânt trup şi hrană sieşi hagi rupea din el"), conturează imaginea unei perfecţiuni posibile prin figura pură a *cercului*. „Jocul" personajului devine astfel o nouă *oglindă*, în care se întrezăreşte, o clipă, în contrast cu contingentul mizer, arhetipul spiritual. Coabitarea grotescului cu sublimul, a existenţei sordide cu „extaza" sunt ilustrate şi în *Domnişoara Hus*, compoziţie rapsodică, alternând înscenările bufe cu momente de elevaţie spre „aurul netemporal" al spiritului. Scrisă mai târziu, când începea să se contureze „ciclul ermetic", poezia *Încheiere*, marcând sfârşitul acestei secţiuni a creaţiei barbiene şi totodată închizând volumul, interpretează lumea Isarlîkului într-un limbaj apropiat de ultima etapă a operei: e şi o „ars poetica" invocând ordinea geometrică, vizată de întreaga operă („Vis al Dreptei Simple", „geometria săbiilor trase la Alexandria"), şi resituând creaţia sub semnul înalt al sintezei spirituale: „Fie să-mi clipească vecinice, abstracte, / Din culoarea minţii, ca din prea vechi acte, / Eptagon cu vârfuri stelelor la fel / Şapte semne, puse ciclic: ELGAHEL". Este, în acest poem, şi sugestia „scufundării" în text, a deplinei identificări a autorului cu scrisul său („la o altă apă intru bâldâbâc"). Dinspre înălţimile austere ale „jocului secund" volumul indică o mişcare de coborâre spre temporalitate, surprinsă însă, şi aceasta, în răsfrângeri esenţializate de „oglinda" unei poezii ce se refuză pitorescului superficial. Cu cele trei mari deschideri ale sale, cartea lui **I. B.** reprezintă un moment de vârf al poeziei româneşti interbelice.

EDIŢII: *Joc secund*, Bucureşti 1930; *Poezii*, ed. R. Vulpescu, Bucureşti, 1970; *Versuri şi proză*, ed. Dinu Pillat, Bucureşti, 1970; *Joc secund*, ediţie bibliofilă de R. Vulpescu, Bucureşti, 1986; *Opere*, I, ed. Mircea Coloşenco, Cluj-Napoca, 1997.

REFERINŢE CRITICE: T. Vianu, *Ion Barbu*, 1935; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900-1937), 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; B. Nicolescu, *Ion Barbu. Cosmologia jocului secund*, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; D. Pillat, *Ion Barbu*, 1969; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* II, 1974; Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, 1978; Ş. Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980; M. Scarlat, *Ion Barbu – poezie şi deziderat*, 1981; M. Mincu, *Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică*, 1981; Ioana Em. Petrescu, *Configuraţii*, 1981; M. Papahagi, *Critica de atelier*, 1983; Mandics György, *Ion Barbu, „Gest închis"*, 1984; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985; I. Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, 1993; M. Mincu, *I. Barbu – Poezii*, comentarii şi note critice, 1995.

I. P.

JOCUL CU MOARTEA — Roman de Zaharia Stancu, apărut în 1962 la Editura pentru literatură, cu o scurtă prezentare, semnată de criticul Radu Popescu, pe manşetele copertei. Raportată la aşa-zisul ciclu autobiografic inaugurat în 1948, cartea s-ar situa între *Florile pământului* (1954), povestire integrată între timp romanului-matcă *Desculţ*, în chip de capitol final şi *Pădurea nebună* (1963), roman împreună cu care va şi alcătui volumul următor, al VIII-lea, de *Scrieri* (1977). Nivelul documentar-biografic al naraţiunii poate fi aproximat parcurgând, pe de o parte, textul intitulat *Note de drum* şi publicat de adolescentul Stancu, elev întârziat al Gimnaziului din Roşiorii de Vede, sub semnătura Mitroiu Th. Ştefan, în „Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor", nr. 49, din 6 decembrie 1921 (cf. şi *Pagini regăsite*, în „România literară", nr. 41, 1972), iar pe de alta, însemnările răzleţe ale volumului de confesiuni *Viaţă, poezie, proză!...* (1975, cf. în special pp. 75, 123, 128, 231), precum şi câteva pasaje din primul volum al ciclului miscelaneu *Rădăcinile sunt amare* (pp. 87, 208-209. 214-216), unde aflăm referiri suplimentare îndeosebi în legătură cu prototipul Diplomatului („a cărui viaţă, îşi aminteşte autorul, o trecusem pe scurt într-unul din caietele mele, cu intenţia ca mai târziu să făuresc din ea un roman"). Pentru cunoaşterea adevăratului „nume vechi, cu rezonanţă străină" al acestuia (cel propus de scriitor, *Matei Cosâmbescu*, fiind evident rodul binecunoscutei sale fantezii onomastice), este utilă însă consultarea însemnărilor lui C. Bacalbaşa din *Bucureştii de altădată* (cf. vol. IV, ed. a II-a, 1936, pp. 78-82), privind „drama familiei Filipovici", care răscolise sufletele sensibile şi angajase vii dispute, prin 1912, în presa capitalei. Figura de „monstru" moral, cum îl califică publicistul, a tânărului „chipeş, întotdeauna elegant, fanfaron şi grandoman", pe nume *Nicu Filipovici*, care şi-a

Scanned with OKEN Scanner

persuadat nefericita familie, ajunsă – tot datorită lui, de fapt – în marginea prăpastiei, să se sinucidă în grup, cu mangal (ticălosul sustrăgându-se însă cu abilitate actului ca atare!), spre a curma „în demnitate" spectacolul propriei mizerii şi decăderi, exclude orice dubiu în ce priveşte valabilitatea acestei identificări, probând totodată „autenticitatea" – în sensul aproape literal al cuvântului – a personajului lui **Z. S.** Reintegrat finalmente şi el lumii „canonice" (nu înainte, se pare, de a fi devenit „eroul chestiei scandaloase a paşapoartelor", din 1924, pomenite în aceeaşi sursă), „modelul" acesta al dubiosului companion al lui Darie s-ar fi recunoscut de altfel, potrivit spuselor lui **Z. S.**, în portretul Diplomatului, apreciat chiar de el cu franchețe ca nesperat de îngăduitor. „În realitate am fost mult mai netrebnic decât în romanul tău", i-ar fi spus el prozatorului, după lectura exemplarului cu dedicație pe care-l primise (cf. *Viață...*, p. 128). În fine, mărturisirea (cf. aceeaşi sursă), conform căreia romanul ar fi fost scris „dintr-o răsuflare", în mai puțin de o săptămână (mai precis, dintr-o luni dimineața până sâmbătă după amiază, „către ora şase"), alăturată datelor înscrise pe ultima filă a cărții, *București , 1956-1962*, pare să aibă în vedere doar elaborarea unei prime versiuni, definitivate probabil pentru tipar abia după vreo cinci sau şase ani în care prozatorul îşi consumase energia redactând, febril, miile de pagini ale *Rădăcinilor...* (5 volume, 1958-1959) şi mega-versiunea ratată a *Desculț*-ului (3 volume, 1960). Aceasta trebuie să fie şi explicația absenței altor versiuni. Înseşi diferențele dintre ediția princeps (respectată şi de N. Scurtu, îngrijitorul aceleia din 1966, reținute apoi îndeobşte de edituri) şi aceea — cu, din păcate, numeroase scăpări de corectură — din *Scrieri*, ce s-ar pretinde a fi definitivă, se reduc, cu puține şi nesemnificative excepții, la o aşa-zisă „aerisire" a textului, prin multiplicarea mai mult sau mai puțin arbitrară a alineatelor.

Confruntată cu distincția pe care o face Rousset (v. *Narcisse romancier*, 1973, p. 24) între *romanele-memorii* şi *romanele memoriei*, proza aşa-zis „autobiografică" a lui **Z. S.** aparține de bună seamă celei de a doua categorii. Personalitatea artistică a scriitorului nici nu pare de altfel compatibilă cu exigențele celei dintâi (cel puțin aşa cum se conturează ele în preambulul teoretic al lui Rousset). Cea mai bună dovadă în această privință ne-o oferă înseşi încercările sale, mereu eşuate, de a-şi scrie propriu-zisele *memorii*. Prea-plinul experienței de viață şi rigorile luptei cu *uitarea*, ridicate în cazul său la rangul de comandament moral, pe de o parte, neputința detaşării (necesare totuşi, în anumite limite) de momentul subiectiv al *amintirii*, pe de alta, par să nu-i îngăduie decât rareori virtualului memorialist să-şi domine şi să-şi disciplineze îndeajuns fluxul *mărturisirii*, deturnându-l mereu fie în spațiul visării şi al ficțiunii pure, fie, dimpotrivă, în acela al transcrierii brute ori al romanțării gazetăreşti. „Acum stau aplecat deasupra mea, ca deasupra unei fântâni adânci. Caut să despart ceea ce a fost, de ceea ce n-a fost, şi nu izbutesc în totul, cum aş dori", observă el de altminteri, într-unul din puținele fragmente confesive încredințate tiparului (ed. cit., p. 28). Obsesia exactității îi taie aripile; cerințele desfăşurării în durată, nu mai puțin. În această perspectivă, situarea ciclurilor sale epice sub pecetea rousset-iană, mai elastică, a unui *romanesc al memoriei* ni se pare preferabilă aceleia, restrictive şi în mare măsură inexacte, a îndelung vehiculatului autobiografism. Iar lectura *Jocului cu moartea* nu ne poate decât întări în susținerea acestei opțiuni. Narațiunea izolează un moment picaresc din mai sus pomenita luptă cu uitarea a lui Darie, „sosia" romanescă a lui **Z. S.** Memoria selectivă a prozatorului supune de astă dată cerințelor ficțiunii „ciudata aventură" pe care acesta ar fi avut-o, ca adolescent, „în toamna anului 1917, când o mare parte a României şi aproape toate țările din Peninsula Balcanică se aflau cotropite de armatele imperiale germano-austriece" – cum se specifică în nota de prezentare de pe prima filă din text. Pripăşit de puțină vreme în Bucureşti, ca vânzător de ziare, Darie nimereşte în „plasa poliției", de unde este preluat de Comandatura germană şi condus, împreună cu alți vreo douăzeci de asemenea „coate-goale", la gara Obor, să însoțească un transport de oi destinat frontului sud-dunărean. După un şir întreg de peripeții (o încăierare nocturnă, un incendiu, o deraiere pricinuită de partizanii sârbi, o reglare de conturi, soldată cu pieirea protagoniştilor, un bombardament nimicitor, susținut de aviația franceză),

Scanned with OKEN Scanner

întreţesute cu evocări de fapte şi împrejurări similare de pe alte tărâmuri, bântuite de război şi cu descrieri de scene nu mai puţin revelatoare, întâlnite pe parcurs (imaginea spânzurătorii din piaţă centrală a Semendriei, cu cele cinci trupuri neînsufleţite, reprezentând o familie martirizată de cotropitori, este una dintre cele mai direct subordonate codului *moral* de lectură, sugerat prin titlu), eroul narator, împreună cu „Diplomatul" (personaj inexistent în relatarea juvenilă din 1921), profită de panica şi deruta ce urmează atacului aerian al escadrilei de *Farman*-uri şi abandonează convoiul (iar o dată cu acesta, şi „perspectiva" unui sejur la Bitolia, la săpat de tranşee), spre a-şi continua odiseea pe cont propriu. Străbătând adică „în stil Panait Istrati" (E. Simion) Macedonia şi Bulgaria, în căutarea căilor celor mai ferite de riscuri ale întoarcerii. Ca în orice povestire picarescă, neprevăzutul şi senzaţionalul nu lipsesc însă nici în această a doua parte a călătoriei, susţinând tensiunea caracteristică genului. Bizarul cuplu e pe punctul de a fi ciuruit de gloanţele slobozite (cam anapoda!) asupra-i de Petrachis şi Diomedis, „cleftii" care până la urmă se înduioşează însă de beteşugul lui Darie şi grecească Diplomatului şi îi tratează chiar cu ţigări. Prinşi cu arcanele de alţi localnici, îl descoperă printre ei pe Gură-Neagră, un fost paznic al boierului Arizan de la Clocociov (cf. *Desculţ*) şi participă împreună la o execuţie *sui generis* (trimiţând însă la acelaşi adânc semnificativ cod simbolic), după care se lasă antrenaţi şi într-o veritabilă ambuscadă, prilej pentru Diplomat să-şi demonstreze şi măiestria de fost circar, trăgător la ţintă cu cuţitele. Rătăcesc apoi pe poteci de munte, extenuaţi şi simţind tot mai dureros lipsa merindelor (schimbul pitoresc a doi bani de argint pe două fire de praz şi un codru de pâine neagră nu le potoleşte decât pentru scurt timp foamea), pentru ca, după o baie într-un râu fără nume, să rămână şi fără haine. Îi salvează însă (*deux ex machina!*) Chrisis şi Popi, două grecoaice nu atât filotime, cât dornice de mângâieri virile, care îi omenesc cu de toate, „două zile şi două nopţi" (răstimp în care Diplomatul izbuteşte să le sustragă o mahmudea de aur), îndrumându-i apoi cum să scurteze calea către ţinuturile pe unde bănuiau că soţii lor „se băteau cu românii". Travestiţi involuntar în greci, cu hainele lor de căpătat, reuşesc să se strecoare printre pichetele bulgăreşti – nu fără a profita din nou de sprijinul providenţei, întruchipată de data aceasta în „nenea Ivan, băiatul lui bai Gheorghe", grădinar, cu ani în urmă, la Omida – şi bat cu piciorul alt rând de poteci, hrănindu-se din furat, până dau de Dunăre. Pe care o trec, noaptea, cu barca unui bătrân pescar (evident, român), convins să riste cu preţul mahmudelei lui Popi (care se „lipeşte" însă iarăşi, în chip misterios, de mâna expertului prestidigitator). Aventura se încheie cu întoarcerea cuplului la Bucureşti, unde Diplomatul este arestat de „domnul Aburel", sub acuzaţia de a fi umplut oraşul de bancnote false, iar Darie îşi reia meseria de vânzător de ziare, primind spre difuzare un teanc de *Buk-Tag*-uri şi strigându-i în urechi mareşalului von Mackensen, ieşit să se plimbe pe Calea Victoriei, vestea privind „Fuga lui Kerenski", cu completarea personală că „O să se ducă dracului şi Kaiserul...". Gândită de prozator în nota *simbolică*, împrumutată încă de la începutul naraţiunii, separarea netă a celor două destine, o dată cu încheierea experienţei crude ce le alăturase, rezumă într-un fel întregul mesaj al cărţii. Situarea celui dintâi sub semnul iluminării şi al deschiderii către noi experienţe formative („Câţiva oameni zâmbiră. Zâmbii şi eu. Vechiul meu prieten, Soarele /.../, îşi aruncă aurul luminii lui şi peste mine. /.../ Mă năpustii mai departe...") constituie concluzia firească a dorinţei intense de a cunoaşte şi a se edifica a eroului, a cărui „ciudată aventură" acoperă de fapt cerinţele unei veritabile *călătorii iniţiatice* (cf. şi N. Manolescu, M. Zaciu, M. Ionescu). În timp ce blocarea celui de al doilea se înscrie în logica cu totul altor parametri ai devenirii (dacă poate fi vorba de aşa ceva, în acest caz), „jocul cu moartea" reprezentând în biografia personajului nu doar un mijloc extrem de a se sustrage unei urmăriri penale, ci şi un mod ca oricare altul de a-şi continua existenţa în afara *vieţii morale*, care încetase de fapt a-l mai preocupa. „Ca să trăiesc, mărturiseşte el cu seninătate, am aruncat într-o zi o halcă de conştiinţă, în altă zi altă halcă, până când, tot hărtănindu-mi conştiinţa/.../, m-am pomenit că nu o mai am". Statut evidenţiat şi prin mistificarea propriei identităţi, dubiosul *picaro* prezentându-se anturajului fie drept Temistocle Filodor, fiu de consul, născut „în leagăn de

Scanned with OKEN Scanner

mătase" la Kartum și apoi la rându-i consul, la Varna, Upsala sau Bitolia (unde se numește însă Serafim!), fie drept Zeno Zenon, om de afaceri înrudit „cu toată protipendada Bucureștilor", pe care și-o îndepărtase însă, într-un moment de cumpănă (când își împinsese, de fapt, familia la sinucidere!). Pentru ca pe parcurs să-și evoce și abilități de circar sau de „nene la o casă cu fete", iar în final să fie arestat drept traficant de valută falsă, pe numele de Cosâmbescu. Bazată în esență pe instinctul lor comun de conservare, dar și pe o anume complementaritate, ținând mai cu seamă de zestrea genetică a fiecăruia (Darie e un „lup puiandru", deprins cu traiul sub cerul liber și decis să se ia la trântă cu viața; Diplomatul are ușurința comunicării și aplombul cedărilor morale, necesar și el uneori, în împrejurările date), asocierea celor doi („puritatea dârză, de mână cu ticăloșia savantă" – în viziunea lui Ilie Constantin) este de altfel rodul fatalității istorice, căreia sunt silite să i se supună, deopotrivă, destinele individuale și colective ale umanității, în momente de felul acelora care constituie *cadrul* narațiunii. Examinat din perspectiva acestui din urmă element, *Jocul cu moartea* a și fost socotit, de fapt, o carte despre război, cu necesara precizare, însă (aparținând lui E. Simion), că acesta este descris totuși îndeosebi „prin ecourile lui". De unde, în parte, și diversitatea formulelor prin care s-a încercat a fi definită opera: „mică povestire simbolică" (N. Manolescu), conținând, în ordinea multiplelor experiențe ale adolescentului Darie, „germenii unei aventuri spirituale"; romanul *inițierii etice* (M. Zaciu) a eroului narator (urmându-i aceluia al inițierii „sociale", care este *Desculț* și anticipându-le pe cele ale inițierii „erotice", *Pădurea nebună* și „în moarte", *Ce mult te-am iubit*); „roman pitoresc și picaresc", având „cea mai mare concentrație epică", între cărțile lui **Z. S.** (Val. Cristea); creația „cu cea mai accentuată tentă de *Bildungsroman*" a ciclului (Mariana Ionescu); în sfârșit, „una din cărțile cele mai atrăgătoare ale autorului" (Ilie Constantin). Interludiile lirice, cumpănit dozate și pregnanța unor simboluri și motive, la nivelul întregului, au reținut de asemenea atenția criticii. Ecranizarea datorată lui Andrei Blaier (*Prin cenușa imperiului*, 1976), cu Gabriel Oseciuc și Gh. Dinică în rolurile principale, a izbutit în general să pună în valoare atât mesajul, cât și valențele filmice ale narațiunii.

EDIȚII: *Jocul cu moartea*, București, 1962; ed. a II-a, îngrijită de N. Scurtu, 1966; ed. a III-a, București, 1968 (cu o prefață de Radu Popescu); *Scrieri*, 8 (împreună cu *Pădurea nebună*), București, 1977;București, 1984 (cuvânt înainte de N. Ciobanu); 1989 (studiu introductiv de Emil Vasilescu).

TRADUCERI în limbile: germană (Viena, 1963; Berlin, 1963, 1966), ucraineană (Kiev, 1963), franceză (Paris, 1964), maghiară (Budapesta, 1964), suedeză (Stockholm, 1964), portugheză (Lisabona, 1965), bulgară (Sofia, 1966), sârbă (Belgrad, 1967), turcă (Istanbul, 1967), cehă (Praga, 1968), spaniolă (Montevideo, 1968), engleză (Londra, 1969), finlandeză (Helsinki, 1969).

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, în „Gazeta literară", nr. 37, 1962; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 45, 1962; V. Ardeleanu, în „Steaua", nr. 11, 1962 (cf. și *Însemnări despre proză*, 1967); D. Micu, în „Viața românească", nr. 12, 1962; R. Enescu, în „Tribuna", nr. 8, 1963; Hubert Juin, în „Les Lettres françaises", nr. 1023, 1964; Claude Bonnefoy, în „Arts", 12 mai 1964; V. Cristea, în „Gazeta literară", nr. 39, 1968 (cf. și *Interpretări critice*, 1970); V. Bugariu, *Incursiuni în literatura de azi*, 1970 și *Zaharia Stancu*, 1974; Ilie Constantin, în „România litarară", nr. 24, 1969 (cf. și *Despre prozatori și critici*, 1973); *** *Zaharia Stancu interpretat de ...*, 1972; M. Zaciu, în „România literară", nr. 11, 1974; D. I. Suchianu, în „România literară", nr. 11, 1976; C. Căliman, în „Contemporanul", nr. 11, 1976; Ov. Ghidirmic, *Zaharia Stancu sau interogația nesfârșită*, 1977; Mariana Ionescu, *Artă și aspirație*, 1977 și *Introducere în opera lui Zaharia Stancu*, 1985; C. Ungureanu, în „Contemporanul", nr. 15, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. rev., 1978; G. Ivașcu, *Confruntări literare*, III, 1988.

L. B.

JOCUL DE-A VACANȚA — Comedie în trei acte de Mihail Sebastian. Premiera absolută: 17 decembrie 1938. Apărută la Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1939. Constituie prima sa piesă, scrisă, cum aflăm din jurnalul scriitorului, în 1936, pe baza unor amintiri personale și a unor „teme reluate" din romanul său *Femei* (1933).

Chiar o dată cu această primă piesă, **M. S.** își fixează, cu claritate, constantele formale și spirituale ale dramaturgiei sale. Astfel, în primul rând, trebuie relevat faptul că locul acțiunii e, în acest teatru, întotdeauna unul retras, solitar, prielnic așadar propensiunii personajelor către reverie și lirism existențial.

Scanned with OKEN Scanner

În aces sens, didascaliile *Jocului de-a vacanța* sunt întru totul semnificative: „Pensiune în munți. Casă izolată în pădure". În mod subtil–înșelător, punctul inițial al comediei pare simplu, fără pretenții, minor: șase personaje banale își petrec „luna lor de libertate", adică vacanța, la vila Weber, aflată undeva în munții Ciucului. Pe scenă se perindă caractere și tipuri ale vieții cotidiene de oriunde și oricând: femeia tânără (Corina), femeia bovarică, la vârsta critică (madame Vintilă), adolescentul (Jeff), micul funcționar (Bogoiu), militarul (Maiorul). Fiecare cu habitudinile și ticurile sale: „Ați adus totul cu voi, în valiză: manii, regrete, zâmbete, amoruri". Atmosfera pașnică și idilică, de toleranță mutuală, este tulburată de apariția lui Ștefan Valeriu, un „băiat de treabă" care „și-a lipit barbă și mustăți fioroase, ca să sperie lumea", făcând pe „ferocele" și pe „mitocanul". El își terorizează vecinii, nesalutând și nerăspunzând când i se vorbește, făcând orice spre a părea dezagreabil. Totodată, el strică aparatul de radio și telefonul, ascunde firma pensiunii pentru ca autobuzul să nu mai oprească aici și să nu mai poată fi adusă corespondența și ziarele. Cu alte cuvinte, Ștefan Valeriu urmărește, cu obstinație, să desăvârșească izolarea din jurul casei Weber, distrugând toate punțile de legătură cu realitatea înconjurătoare. În acest fel eroul reușește să creeze atmosfera necesară pentru transformarea pensiunii Weber într-unul din acele „locuri somnoroase", unde se pot oferi voluptuoase „lecții de lene". Tonalitatea minoră, conștient înșelată de dramaturg, este, treptat, transfigurată de infuziile „ideologiei" personajului: „... am și eu luna mea de libertate – și nu există decât o singură formă – supremă – de libertate: lenea. Am și eu luna mea de lene", când „stau, privesc, tac și nu aștept nimic. Unsprezece luni pe an sunt și eu un om grăbit, un om crispat, un om care aleargă, care discută, care rezistă, dar după unsprezece luni mă duc undeva departe de oraș, să iau lecții de lene, de la piatra asta, de la copacul ăla. Uită–te la el; nu ți se pare că e ceva împărătesc în indiferența lui?" Așa–zisele lecții de „lene" ale lui Ștefan Valeriu au o limpede intenționalitate terapeutică și cathartică: traumatizat de viețuirea rutinieră în cadrele cotidianității, omul trebuie să urmeze o „cură" insolită de dezintoxicare spirituală, încercând să se reintegreze într-un fel de naturalitate vegetală, să reînvețe ce înseamnă acea „lene de plantă" care corespunde pasivității fecunde și lipsei de agresivitate în fața existenței, datorită cărora omul nu va mai „călca niciodată înaintea vieții ca s-o întâmpine, ci o va aștepta să vină la el". Astfel, „jocul de-a vacanța" înseamnă jocul de-a uitarea al omului care ființează, măcar din când în când, doar la nivelul unei pure naturalități, fără identitate precisă, fără biografie, fără amintiri și aspirații, în „locuri somnoroase" (cum este vila izolată din această comedie, târgul din *Steaua fără nume*, mansarda din *Insula* ori mitul din *Ultima oră*), fără a mai ști „ora exactă" sau „ce e azi, ce va fi mâine și ce a fost alaltăieri"; jocul de-a vacanța înseamnă a trăi ca o plantă în miezul proaspăt al existenței însăși, înseamnă a trăi, în fond, *o singură zi*, „una lungă, lungă, lungă", ce-ți dă sentimentul eternității. Acestei „leni de plantă" i se potrivește jocul de-a reveria, ce nu înseamnă atât o eliberare a omului de sine, cât o desprindere de circumstanțele imediate. De aceea, personajele nu se adună în jurul unui conflict dramatic, ci în jurul unui contrapunct de nostalgii (ce infuzează piesei un fel de impresionism muzical, cu „savori de andantino dramatic", cum au observat și Radu Stanca, și Ion Vlad). Eroii evadează din lumea uniformizată a convențiilor anodine și, eliberați, „navighează" (cum le place să spună) spre o altă lume, unde îi așteaptă depărtarea, misterul și uitarea visată, adică un ideal vag și difuz. Corina și Ștefan Valeriu, de pildă, devin astfel Necunoscutul și Necunoscuta care își spun, conștienți de impenetrabila lor singurătate, „Cine ești tu? Cine sunt eu? Nu știu" și care nici nu vor să știe, căci orice amănunt real, exact, orice *disonanță* ar distruge vraja, ca și estetica tainei și a visului. De aceea, ei și trebuie din acest moment să se despartă în planul realității, rămânând, pentru totdeauna, proiectați împreună în planul pur al ficțiunii pe care ei înșiși au creat-o. În timp ce lucra la piesă, **M. S.** și-a mărturisit, în jurnal, speranța de a face din aceasta „un lucru gingaș". E cea mai potrivită definire a *Jocului de-a vacanța*. Scriitorului i-a reușit performanța uimitoare de a evita și mrejele piesei larmoaiante, și acelea ale melodramei, navigând cu finețe numai în cadrele cristaline ale comediei lirice.

Scanned with OKEN Scanner

EDIŢII: *Jocul de-a vacanţa*, Bucureşti, 1939; *Teatru*, Bucureşti, 1946; *Teatru*, Bucureşti, 1965; *Jocul de-a vacanţa*, Bucureşti, 1984.
REFERINŢE CRITICE: Cornelia Ştefănescu, *Mihail Sebastian*, 1968; Ion Vlad, *Convergenţe*, 1972; Radu Stanca, *Acvariu*, 1971; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1975; *** *Mihail Sebastian interpretat de...*, 1981; Ion Vartic, *Modelul şi oglinda*, 1982.

I. V.

JOCUL IELELOR — Dramă în trei acte (XII tablouri) de Camil Petrescu. Publicată pentru prima dată în vol. *Teatru*, I, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1947. Premiera absolută: 20 decembrie 1965, la Teatrul Mic din Bucureşti. După cum reiese din mărturiile scriitorului din *Addenda la Falsul tratat* (1947), *Jocul ielelor* este însă conceput şi scris în cinci variante succesive încă din 1916, cu intenţia de a materializa „drama imperativului violent şi categoric al «Dreptăţii sociale»... „Piesa a fost refăcută apoi în 1918, finalul ei, unicul fragment tipărit, apărând în revista *Letopiseţi* (nr. 5-6, din 20 decembrie 1918 – 1 ianuarie 1919). Pusă în repetiţii la începutul anului 1919 de Teatrul Comedia, piesa este retrasă de către autor în urma unor conflicte cu conducerea teatrului în privinţa montării. În fine, **C. P.** reia, în 1945, lucrul la piesă, refăcând-o „din nou într-o succesiune de tablouri, din convingerea că tot forma iniţială era cea mai indicată pentru subiect, chiar dacă arată mai puţină eficienţă tehnică decât o piesă în trei acte". Dar în 1946 scriitorul o rescrie din nou, pentru a opta oară, „păstrând mereu în titlu şi în intenţie apropierea «jocul ideilor, jocul ielelor», acţiunea dintâi şi structura personajelor, dar îmbogăţind aspectele cadrului (redacţiei socialiste, iniţiale)".

În mod cert, drama *Jocul ielelor* constituie piesa cea mai complexă a lui **C. P.** Piesa conţine, în fond, trei nivele de profunzime, fiind simultan o dramă socială, una gnoseologică şi una analitică. Din această cauză, piesa ridică dificultăţi de ordin scenic, întrucât, spre a se umple de cât mai multe semnificaţii concrete, acţiunea se petrece când în redacţia ziarului *Dreptatea socială*, când în subsolul tipografiei, când pe o terasă bucureşteană dând spre zidul unui teatru de varietăţi, când într-o cabină din culisele acestui teatru, când într-o închisoare de deţinuţi politici, când în interioarele casei Şaru Sineşti, când în cabinetul Ministerului de justiţie etc. Piesa e în primul nivel o dramă socială, prezentând câteva mostre de viaţă cotidiană cu aspectele ei mizere (existenţa muncitorilor tipografi, aceea, la fel de atroce, a unei familii de artişti, aureolată tragic de o sinucidere colectivă ş. a. m. d.). Aceste câteva secvenţe semnificative intră în violent contrast cu nonşalanţa cinică a burgheziei amorale: „Fericită această Europă, din 1914, care poate petrece când sunt cu putinţă asemenea drame!". Vizitând un deţinut socialist la închisoare, Gelu Ruscanu e pur şi simplu zguduit luând contact în modul cel mai direct şi atroce cu suferinţa umană. În acest punct, drama socială din *Jocul ielelor* se intersectează cu drama moral–gnoseologică: „Tovarăşe Praida, ai avut întotdeauna dreptate spunând că oamenii sunt răi din ignoranţă... Că n-au imaginaţie... Nu ştiam cât mi se potriveşte mie însumi acest lucru... Oamenii pot fi fericiţi fiindcă n-au imaginaţie... Suntem complici din lipsă de imaginaţie. Ah viaţa nu merită... să fie trăită cu astfel de preţ". Limitele cunoaşterii empirice, cu repercusiuni grave pentru comunicabilitate, sunt denunţate obsesiv în opera lui **C. P.** Astfel, în etica lui Gelu Ruscanu, răul provine în primul rând din persistenţa erorilor; acţionând axiomatic, eroul tinde să le elimine şi să instaureze binele absolut. Conform concepţiei sale, imaginaţia şi raţiunea sunt complementare, prima adâncind-o pe a doua prin sugestii adecvate. Imaginaţia îi conferă gândirii raza de acţiune infinită. Răul îl provocăm – sau, dacă nu, măcar îl perpetuăm – din ignoranţă, dintr-o inconştientă indiferenţă. O imaginaţie ale cărei informaţii ar fi decantate şi prelucrate de gândire ne-ar face să fim în stare de alarmă, conştienţi că răul acţionează chiar dacă scapă percepţiei noastre. Faptul ne transformă în complici inocenţi şi în „sperjuri din ignoranţă". Drama gnoseologică se combină acum cu drama analitică (adică cu piesa întoarsă spre trecut). Gelu Ruscanu, directorul *Dreptăţii sociale* urmăreşte să publice în ziarul său o scrisoare compromiţătoare pentru Şaru Sineşti, ministrul justiţiei; personajul îşi spulberă toate ezitările întrucât este condus de o etică riguroasă, aspră, de tip kantian: „Noi urmărim legea pură şi ideea de dreptate însăşi... Legea asta este în noi... Dreptatea asta nu are

Scanned with OKEN Scanner

privilegiați...“ În realitate, Gelu Ruscanu, prin gestul său extrem, se dovedește a fi un halucinat al ideilor pure, al absolutului: „Dreptatea este deasupra noastră și e una pentru toată lumea și toate timpurile. De altfel, dați-mi voie să vă atrag luarea aminte asupra faptului că termenul «dreptate» nici nu are plural... Nu se poate spune «dreptăți»... Curios este că nedreptatea are plural: nedreptățile pe care le suferă muncitorimea de pildă... Toată puterea noastră de a spune ceea ce spunem vine din conștiința acestei dreptăți absolute...“ Dar, pus față în față cu trecutul său și al tatălui său (alt halucinat al absolutului), datorită impactului cu celelalte personaje (Maria Șaru Sinești, Praida, Șaru Sinești), Gelu Ruscanu descoperă prăpastia dintre absolutul său și articulațiile sinuoase și relative ale realității concrete; Ruscanu descoperă, totodată, că destinul său e acela de a repeta destinul tatălui său. Revelațiile sale, ca și drama lui, au loc în conștiință, de unde și concluzia sa, atât de faimoasă astăzi, caracteristică pentru absolut toate personajele lui **C. P.**: „Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă“.

EDIȚII: *Teatru*, București, 1947; *Teatru*, București, 1957; *Jocul ielelor*, Tabel cronologic, prefață și note de Elena Zaharia–Filipaș, București, 1976.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II 1982); Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, 1970.

I. V.

JOCURILE DANIEI — Roman de Anton Holban. După datarea de pe manuscris, romanul a fost încheiat la 17 decembrie 1935, dar, din cauza morții premature a scriitorului, nu a apărut decât postum, la București, Editura Cartea Românească, 1971, Texte îngrijite și adnotate de Nicolae Florescu, Postfață de Mihai Gafița.

Jocurile Daniei participă la schimbarea de paradigmă ce a avut loc în proza românească interbelică, verificând marile mutații teoretizate de criticii epocii și de istoria literară: trecerea de la mediul rural la mediul citadin și de la problematica țăranului la cea a intelectualului (Eugen Lovinescu), de la principiul „creației” (realism comportamental și descriptiv) la principiul „analizei” (Garabet Ibrăileanu), de la romanul tradițional la „noua structură” de inspirație proustiană (Camil Petrescu), de la narațiunea „dorică” (narator impersonal) la cea „ionică” (narator subiectiv) (Nicolae Manolescu). El se încadrează în ceea ce, în termeni generici, constituie proza de analiză psihologică, dar o distincție mai specifică în cadrul acestui gen, între romanele de analiză obiectivă, la persoana a treia (Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu), și romanele de autoanaliză, la persoana întâi (Camil Petrescu, Mihail Sebastian, M. Blecher, Mircea Eliade), îl așează în cea de-a doua categorie. **A. H.** se revendică de la generația „autenticității”, a „trăiriștilor”, care, în dorința de a „profita de literatură pentru a-ți face portretul interior și a căuta să-ți prelungești experiența”, au modelat romanul după formula jurnalului intim. Formula conducătoare a acestei scrieri este tema sincerității (Liviu Petrescu), naratorul propunându-și transcrierea directă, seismografică, a celor mai mici schimbări de tonus interior, în lipsa oricărei atenții pentru stil, calofilia fiind resimțită ca un factor de falsificare a trăirilor. Într-un *Testament literar*, **A. H.** își califică ultimele romane drept „statice”, înțelegând prin statism lipsa unei intrigi și a unei cronologii. *Jocurile Daniei* se desfășoară într-un spațiu suspendat, prea puțin conectat la istorie și la devenire, care nu este altceva decât spațiul conștiinței protagonistului. Programul husserlian introdus la noi de Camil Petrescu își găsește materializarea cea mai fidelă în aceste scrieri holbaniene în care realitatea este supusă unei *epoché* radicale, ce înlătură toate elementele de particularizare fizică a personajelor, notele de culoare locală și amănuntele narative de conjunctură. Abstrase într-un prezent atemporal, personajele sale se sublimează în figuri *eidetice*, esențiale. Ferit în mod programatic de narațiune și descrieri, romanul este o neîntreruptă caracterizare a celor doi eroi puși față în față, Sandu și Dania. Arta holbaniană a portretului desăvârșește ruptura cu fiziologiile literare de factură clasicistă din secolul al XIX-lea, îmbrățișând psihologia bergsoniană a „noii structuri” a romanului interbelic. Personajele nu sunt tipuri morale, încremenite într-o configurație caracterială exemplară, ci sunt tipuri psihologice, aflate într-o imprevizibilă și continuă schimbare. Pentru a surprinde *durata* pură a psihicului, **A. H.** se închide cu obstinație

Scanned with OKEN Scanner

„înăuntrul oamenilor", notând toate nuanțele sufletești ale stărilor acestora. În loc să decupeze viața interioară într-un limbaj conceptual, el preferă analizele simpatetice, stufoase, ce proliferează ca o „colecție de fragmente", deoarece „nelămurirea ajută la profunzime", iar sugestia este mai eficientă decât explicația. Titlul romanului este emblematic pentru procedura scriitorului, care își propune să surprindă *Jocurile* „de lumini și umbre din sufletul" *Daniei*, „jocuri tulburi în sufletul tău imens și pur". Prin Dania, **A. H.** aclimatizează în literatura noastră tipul „tinerelor fete în floare" din *În căutarea timpului pierdut*. La fel cu Marcel, protagonistul lui Proust, Sandu este și el fascinat până la hipnoză de indecizia și libertatea erotică a nimfetei pe cale de a trece de la adolescență la maturitate. „Jocul" Daniei se ghidează după principiul plăcerii și se desfășoară în bună măsură în imaginație. Tânăra fată „nu are simțul realității", „este lipsită de realitate", constată Sandu, ea se lasă condusă bovaric de închipuiri și idealuri, destul de convenționale și mic burgheze de altfel. Ea se îndrăgostește de Sandu (căruia Holban îi atribuie propria sa identitate de scriitor) înainte de a-l cunoaște, citindu-i cărțile. În fapt, ea se îndrăgostește de „omul de hârtie" și nu de omul real, de ficțiunea unui eu esențial al naratorului, ce se relevă prin scris. Dania îl transformă pe Sandu într-o fantasmă, își proiectează în el imaginea iubitului ideal. Asemeni figurii mitice a Zburătorului, bărbatul este imaginat de tânăra fată în ipostaza unui sucub ce o vizitează noaptea, urcând, nou Romeo, pe o scară de mătase până la balconul ei. Faptul că iubita se delectează cu el mai mult în iluzie decât în realitate (întâlnirile lor sunt mereu făcute imposibile de obligațiile mondene ale fetei) îl derutează și îl umilește pe Sandu, care se simte ca și cum ar fi înșelat cu propria sa imagine plăsmuită. Complexului de inferioritate socială (Dania face parte dintr-o familie foarte bogată) i se adaugă sentimentul acestei ciudate gelozii față de propriul dublu. În relația cu Dania, Sandu are mereu impresia că este înjosit și disprețuit, ceea ce sugerează că, pentru personajele lui **A. H.**, iubirea este permanent dublată de o confruntare de orgolii și sensibilități. Cele trei romane holbaniene reușite, avându-l toate în centru pe același protagonist masculin, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei*, sunt variațiuni ale relației psihologice de tip hegelian dintre *stăpân* și *slugă*. Miza pusă în joc este dominația și controlul asupra partenerului: în primul dintre romane, Sandu o domină pe Irina și o ține prin indiferență într-o dependență afectivă care o aduce la sinucidere; în cel de-al doilea, între Sandu și Ioana se stabilește o egalitate de caractere, iubirea lor încheindu-se cu o „remiză" afectivă; în cel de-al treilea, Sandu este derutat de indolența, placiditatea și lipsa de reacții a Daniei, pe care o resimte ca pe o libertate jignitoare a fetei. Când femeia (Irina) depinde afectiv de el, Sandu devine tiranic și o chinuie pentru a se afirma pe sine; când ea (Dania) își manifestă independența, el nu se mai poate verifica pe sine însuși prin controlul exercitat asupra celuilalt. „Sandu, scrie Al. Călinescu, este, de fapt, un om slab, încercând să-și învingă complexele printr-o exacerbare a personalității și prin umilirea partenerei". Atitudinea lui Sandu în iubire este exacerbat egocentrică. Psihologia celuilalt devine un prilej de cunoaștere narcisiacă de sine, iar romanul ia forma unui autoportret în oglindă, în care protagonistul se reflectează prin ochii femeii. Condiția aceasta este programatic asumată, eroul (alter-egoul) lui **A. H.** conducându-și viața ca pe un experiment, în vederea scrisului. El trăiește pentru a-și asigura materialul psihologic din care se hrănește literatura sa. Prin aceasta, **A. H.** introduce la noi o „nouă conștiință a romanului", a cărui „consecință extremă a fost tematizarea scrierii romanului în locul asumării descrierii lumii" (Mihai Mangiulea). Ceea ce îl desparte totuși pe autorul interbelic de prozatorii Școlii de la Târgoviște și mai apoi de optzeciști este conștiința teoretică și limbajul conceptual introdus de aceștia în proză pentru a sugera condiția textuală a creației. Protagonistul lui **A. H.** trăiește spectacolul vieții în plan psihologic și nu în plan teoretic. Detașarea de sine și autocontemplarea implică o sciziune interioară, pe care Sandu o resimte dureros, ca un chin insuportabil și în același timp necesar, deoarece îi întreține sentimentul de viață interioară, de trăire exacerbată. Asemeni eroilor lui Camil Petrescu, Sandu suferă de un exces de conștiință, de un complex al lucidității (Al. Călinescu). Luciditatea îi provoacă ruptura de sine, protagonistul devenind spectatorul

Scanned with OKEN Scanner

propriilor fapte. Eul său este prins în conflictul de tensiuni dintre dorințele inconștiente alimentate de Libido și spiritul caustic impus de Supra-eu. Atunci când eul aderă la pulsiunile libidinale, personajul se simte ca un actor pe scenă, jucând sub privirile inhibante ale unui public sceptic. Acest complex al teatralității (Mariana Vartic) îi induce sentimentul de inautenticitate și falsitate, de mimare a trărilor. Atunci când eul aderă la supra-eu, personajul intră în postura publicului dezabuzat, care cenzurează critic jocul de afecte desfășurat pe scena vieții din fața sa. În acest caz, el dezvoltă un complex de „neadecvare la propriile sale dorințe despre sine" (Mihai Mangiulea). Insecuritatea profundă a lui Sandu este dată de lipsa contactului nemijlocit cu propria ființă. În aspirația de decantare a eului pur, transcendental, de dincolo de mediocritatea și banalitatea vieții cotidiene, el pare a se fi supus unei reducții fenomenologice care l-a izolat de propriile dorințe și instincte, de inconștientul de unde emană pulsiunile de viață. Sandu acuză o criză de esență, o lipsă de plenitudine existențială. Dincolo însă de această interpretare husserliană, incertitudinea ontologică a personajului admite și o explicație psihanalitică. Autoanaliza lui narcisiacă nu este simptomul unei atitudini superioare, al unei lucidități teoretice, ci, dimpotrivă, al unei sensibilități maladive, al unei introversiuni maligne. Sandu suferă de o insuficientă încredere în sine, ce îi creează nevoia perpetuă de confirmare prin supralicitarea propriei personalități și prin controlarea celuilalt. Or, cauza unui asemenea dezechilibru stă de obicei într-o relație insuficientă cu mama în prima copilărie (Este interesant cât de mulți dintre scriitorii noștri interbelici, de la Arghezi la Călinescu, au avut probleme psihanalitice. Coincidență sau *Zeitgeist?*). După cum observă Freud analizând amintirile lui Goethe, copilul pe care mama îl încurajează și îl susține de la primele lui manifestări pornește în viață cu o încredere de învingător. În schimb, copilul care nu a avut parte de sprijinul și participarea afectivă a mamei rămâne marcat de o neîncredere cronică în el însuși. În relațiile cu alte persoane, el va încerca mereu să complinească acest gol, tinzând să „pozeze" pentru a primi confirmarea dorită. În persoana iubitei, mai ales, este proiectat imago-ul matern, omul matur refăcând inconștient scenariul primitiv al copilului care cere iubirea mamei. Spaima, de origine infantilă, a lui Sandu este aceea „că Dania nu se mai gândea la mine". În relația erotică, el retrăiește teama compulsivă a copilului de a fi abandonat, lipsit de afecțiune, și de aceea pretinde mereu gesturi de atenție, de reconfortare, de consolare. Sandu îi reproșează mereu iubitei sale că nu îl înțelege, că nu îi descifrează intențiile ascunse, că nu îi citește gândurile și dorințele, așa cum ar fi trebuit să facă mama cu bebelușul din el. În mod simptomatic, el o visează pe Dania balansând cu dragoste un leagăn în care nu se află nimeni; simbolic vorbind, în leagăn ar fi trebuit să se afle Sandu însuși, după cum o confirmă alte reverii ale acestuia în care iubita are „duioșii de mamă care vrea să vegheze somnul unui mititel". Or, jocul acesta de roluri psihologice nu se potrivește celor doi actori. Sandu, în care iese la suprafață copilul frustrat, care cerșește afecțiunea mamei, ar fi avut nevoie de o iubită cu instincte materne; în Dania, în schimb, iese la suprafață copilul răsfățat, deprins să i se facă toate voile. Tânără femeie acum, ea nu caută în Sandu copilul tandru, ci bărbatul ideal. Simțurile în trezire îi dau o senzualitate de orientală, pasivă, indolentă, pe care Sandu nu reușește să o înțeleagă și să o anticipeze. Teama de imprevizibil și lipsa de control asupra femeii se suprapune pentru protagonist indiferenței mamei prototipale, ceea ce va duce la eșecul relației dintre ei și la despărțirea finală.

EDIȚII: *Opere*, vol. II, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, București, 1972; *Romane*, vol. II, Ediție îngrijită de Elena Beram și Nicolae Florescu, Repere istorico-literare alcătuite în redacție de Mihai Dascăl, București, 1982; *Jocurile Daniei*, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*. Romane, București, 1985; *O moarte care nu dovedește nimic*, *Jocurile Daniei*. Postfață și bibliografie de Mihai Mangiulea, București, 1987.

REFERINȚE CRITICE: L. Petrescu, *Realitate și romanesc*, 1969; I. Vlad, în „Tribuna", nr. 50, 16 februarie 1971; Al. Călinescu, *Anton Holban, complexul lucidității*, 1972; A. D. Munteanu, *Opera și destinul scriitorului*, 1972; Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, 1972; Al. George, *La sfârșitul lecturii*, 1973; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, 1981; N. Florescu, *Profitabila condiție*, 1982; Mariana Vartic, *Anton Holban și personajul ca actor*, 1983; M. Mangiulea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, 1989.

C. B.

Scanned with OKEN Scanner

JUPÂNUL CARE FĂCEA AUR — Nuvele și poeme în proză de Adrian Maniu, apărute la Editura Cartea Românească, București, f. a. (1930).

Mai mult decât la alți cultivatori ai speciei, poemele în proză ale lui **A. M.** vădesc „voința de mister" specifică lui Edgar Allan Poe și descendenților săi simboliști. Faptul se remarcă mai cu seamă în niște compuneri ca *Ucigașul morții*, *Primăvara sălbatecă*, *Alba*, *Paharnicul și buba neagră*, reunite în micul volum *Din paharul cu otravă* (1919) și populate de ființe neliniștite, însingurate, posedate, damnate, atrase de preocupări oculte. Contemporan apropierii poetului de *Gândirea*, *Jupânul care făcea aur* (1930) marchează, mai întâi, tendința de drapare autohtonistă ori orientală a amintitei filiații tipologice; noile poeme în proză vor contura astfel figuri de voievozi, vistiernici, sultani, pașale ori haiduci. Ceea ce nu înseamnă că autorul va da pe de-a-ntregul uitării „evangheliile hermetismului", „muncile mistice", „făcăturile uitate", invocate în volumul precedent ca tot atâtea încercări de a forța limitele firescului. În același timp, însă, reeditarea tematică nu înseamnă și implicita lor validare în ordine fantastică. Dimpotrivă, deznodământul scurtelor narațiuni pare mai degrabă să încuviințeze, drept posibil motto, exclamația lui Blaga din *Tristețe metafizică*: „oh, nici o minune nu se-mplinește./ Nu se-mplinește, nu se-mplinește!", – punct de vedere contrazis, peste ani, de către proza altui poet gândirist, V. Voiculescu. Obsevația de mai sus își găsește destule puncte de sprijin în istorisirea titulară, întrucâtva mai extinsă, a volumului. *Jupânul care făcea aur* este povestea unui voievod din Veacul de Mijloc care, ajuns la ananghie din pricina sleirii vistieriei, acceptă serviciile unui alchimist venetic. Acesta îi promite duium de aur, pregătit dintr-o „vână de pământ fermecat", pus în clocot împreună cu anume buruieni, niscaiva prafuri albe, dar și cam mult argint. Târgul – acceptat cu atât mai grăbit cu cât jupânul pretinde a nu trage foloase de pe urma vrăjilor necurate – întârzie totuși să dea roade. Strâns cu ușa, magicianul, ca legendarul Manole, cere „ucidere de muiere" – soarta nefericită căzând asupra unei fete. Dar bănetul făgăduit rămâne o închipuire, defecțiunea fiindu-i fatală nu numai jupânului dar și voievodului. Și povestirea se încheie laconic: „Sub pod, la râu, s-au fost găsit papucii vistiernicului". Nu altul este înțelesul ultim al unor poeme în proză ca *Frumoasa din adânc* (unde tonurile basmului apar în prim plan) sau *Iarba fără leac*. De altfel, fiind vorba de o proză care manevrează profesional nu numai metafora dar și alegoria, alternanța contrastantă nu opune *fantasticul verosimilului* (ca în cadrele genului consacrat, în descendența goticului englez, de romanticii veacului trecut) ci *mirajul*, adică *fantasmagoricul*, *realului*. Particularitatea transpare cu limpezime în ultima bucată amintită, în care „haiducul ferecat în obezi" în întunericul temniței forțează imposibilul, încredințându-i cererea aducerii salvatoarei „ierbi a fiarelor" unei rândunele, ba chiar „șantajând-o" după ce-i dărâmă cuibul din celulă: „– Iarba sau puii!" Bineînțeles că un asemenea miraj nu-i va întârzia drumul spre locul de osândă. De aici până la accentele unei poezii autentice – deși cadrele poemului în proză rămân intacte – nu e decât un pas, așa cum se remarcă în scurtele și avântatele notații din: *Așteptări*, *Hârtie ruptă*, *Altădată*, *Îndemn*, *Alt cântec*, *Rugăciunea din câmp* ș. a. Nu e mai puțin adevărat că **A. M.**, remarcat, de mult timp, ca exponent al unui „tradiționalism stilizat" (Const. Ciopraga), al unui pitoresc blazonat prin arhaitate, precum și al unei plastici de reminiscență folclorico-bizantină, și-a refăcut, la reeditare, textul vechilor cărți, accentuând aceste disponibilități poematice.

EDIȚII: *Jupânul care făcea aur*, București, 1930; *Jupânul care făcea aur*. Proză poetică, Ed. îngrijită și prefață de Gh. Gheorghiță, București, 1975.

REFERINȚE CRITICE: T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; M. Muthu, *Orientări critice*, 1972; D. Micu, *„Gândirea" și gândirismul*, 1975; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; I. Pop, *Transcrieri*, 1976; M. Iordache, *Adrian Maniu*, 1979; Gh. Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; D. Micu, *Modernismul românesc*, I-II, 1985; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991.

S. P. D.

JURĂMÂNTUL DE SĂRĂCIE, CASTITATE ȘI SUPUNERE — Volum de versuri de Gabriela Melinescu, apărut la București, Editura Eminescu, 1972. Sub acest titlu, s-a publicat și o amplă antologie din întreaga operă a poetei, în anul 1993, la editura bucureșteană

Scanned with OKEN Scanner

„Litera", conţinând poezii din volumele *Ceremonie de iarnă* (1965), *Fiinţele abstracte* (1966), *Interiorul legii* (1968), *Boala de origine divină* (1972), *Jurământul de sărăcie, castitate şi supunere* (1972), *Împotriva celui drag* (1975). Ciclul final, *Lumină din lumină* (1993), apare pentru prima oară în acest volum.

În creaţia poetei, *Jurământul...* din 1972 rotunjeşte şi încheie o formulă lirică anunţată pregnant încă din volumul de debut, *Ceremonie de iarnă*, din 1965. Acesta, care o situa pe G. M. într-o foarte promiţătoare „promoţie", alături de Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Constanţa Buzea sau Marin Sorescu, a impus prin tonul franc al confesiunii neliniştilor erotice, comunicate cu o candoare desăvârşită: o biografie de adolescentă ce descoperă, tulburată, miracolul propriei fiinţe şi al unei lumi văzute sub semnul arderii şi al oglindirii (motive comune cu ale „generaţiei"), prin care se semnifică o vitalitate proaspătă şi o comunicare directă, atingând dimensiunea jubilaţiei. Excluzând pentru moment orice problematizare, poezia transmite bucuria sărbătorească şi pură a simţurilor: „Bucuria fuge-n mine flăcări, / N-am oglindă şi mă uit pe cer", „dacă ating pereţii, se aprind", „Arde tot pământul unde trec băieţii", „Vântul mi-a pătruns în simţuri, / fulger alb e râsul peste dinţi"... O poezie precum *Cenuşăreasa*, concentrează în emblemă acest lirism confesiv, din care nu lipseşte o anumită doză de graţioasă afectare feminină, o cochetărie ce dă turnură de joc sentimentului, rostirea directă a emoţiei alternând cu notaţia fin-aluzivă, de un senzualism eterat: „Eu nu-i vedeam, îi auzeam râzând./ Băieţii fluierau frumos pe stradă./ Rufe spălam în curte sub un pom/ şi frică îmi era c-or să mă vadă./ Simţeam cum înfioară drumul, / iubeam şi pietrele pe care ei călcau./ Pe garduri aplecaţi ca peste umeri/ abia-nfloriţii trandafiri ardeau./ Umezi mi-erau ca la sălbăticiune ochii.../ Pe sârmă vântul cuprindea în dans/ mijlocul strâmt al unei rochii." Cu *Fiinţele abstracte* (1966), devine vizibil un efort de depăşire a liricii de jubilaţie senzorială definitorie pentru prima carte, confesiunea împărţindu-şi ponderile cu un limbaj al sugestiei ce deschide discursul spre „viziune", conturând stări de reverie şi evanescenţă apropiate de ceea ce Nichita Stănescu numea „viziune a sentimentelor" sau „dans rotund al stărilor de spirit". O fragilă geometrie fantasmatică se trasează punctual, crescând pe solul senzaţiei, ca un halou prins în pasagere tipare al substanţei lucrurilor; acesta este de fapt sensul „abstractizării" sugerate de titlul cărţii, – un anumit grad de esenţializare a datului real trecut în planul fanteziei, cum se vede, bunăoară, în *Somn de vară*: „În încăpere/ liniştea e aşezată în vase de lut, / căni enorme cu vine albastre, / stăpânul casei umblă nevăzut/ şi aruncă câte-un fruct mirositor/ şi colorează tăcerea în portocaliu, / aromele plutesc în aburii/ din rana unui animal cu trupul viu./ Şi aburii mă ling pe chip, / mirosul fructelor mă otrăveşte, / adorm într-o femeie tânără/ pe care forma fructelor o-ncercuieşte". Planul imaginar intervine mereu în (dez)ordinea realului, scoţând la iveală structurile luminoase ale lucrurilor („gândurile sunt lucruri din trecut/ ale căror mari cadavre/ în spaţiul acesta n-au mai încăput'), propunând noi „figuri", mai pure, ale lumii, într-o perspectivă adesea ingenuu-infantilă („Unchiul Tom vânează negri delfini.../ Nu i-am văzut, dar sigur există..."); o privire pregătită pentru evenimentul de excepţie pândeşte mereu apariţiile şi dispariţiile fragile: „Copiii aşteaptă/ O pasăre dintr-o dată s-apară.../ Pentru aceasta stau o clipă nemişcaţi/ ieşind din trupurile lor afară/ Şi gânduri singure îngheaţă/ auzul păsării nemaivăzute"... Starea de „uitare" a trupului, de solitudine contemplativă, tinde să definească acum, într-un strat de profunzime, această lirică alimentată, fără să creeze totuşi un regim tensional puternic, de năzuinţa spre o anumită perfecţiune, cum se spune explicit în versuri ca: „Albastrul pe care îl văd nu este cel desăvârşit". Cu rezultate inegale sub raport estetic, această tendinţă se accentuează în volumele *Interiorul legii* (1968) şi *Boala de origine divină* (1970), care stabilizează un număr de motive lirice ilustrative pentru amintita aspiraţie; frapantă e aici repugnanţa organicului, tradusă ca oroare de mirosuri evocând carnalul şi animalicul perisabil, în opoziţie cu obsesia transparenţelor, a „câmpului rece" – spaţiu, acesta, al ceremonialului ce stilizează mişcările realului. Respingându-se „duhorile de dimineaţă ce vin din aimale desfrânate de pădure", „mirosul care murdăreşte aerul", se imaginează „locuri răcoroase de ceata băieţilor, unde se cântă de unul singur, cu vocale curate": e o petrecere

Scanned with OKEN Scanner

printre fantasme, întreţinând un ritual al irealizării, un joc al fanteziei cu frecvente trimiteri spre universul copilăriei; de altfel, subiectul liric se defineşte drept „copilul bolnav care scrie / cuvinte şi va protesta până la sfârşit". Punctele de maximă rezistenţă ale poeziei **G. M.** trebuie din nou căutate în poemele care transcriu o experienţă senzorială – stări de euforie, iluzii ale imponderabilului, angoasante tulburări ale sângelui. „Fiinţele abstracte" se înmulţesc şi ele, în reprezentări apropiate de cele ale lui Nichita Stănescu. O notă aparte o dă în aceste cărţi prezenţa unui filon „balcanic", pe linia Arghezi-Barbu–M. R. Paraschivescu, cu inserţii intertextuale ce marchează libertatea manevrării unor asemenea „convenţii", perfect integrate universului poetei (v. ciclurile *Şaisprezece ani ochi negri*, din *Interiorul legii*, şi *Istoria animalelor ucise*, din *Boala de origine divină*). Cartea cea mai unitară stilistic rămâne, în acest context, *Jurământul de castitate şi supunere*, în care lirica de extracţie pitorească a fost abandonată, lăsând loc filonului principal conturat în cărţile precedente. Astfel, tensiunea purificării sporeşte, lumea ia o înfăţişare glacială, imagistica e stilizată în forme graţioase şi limpezi: „Se cuvine iarna să-ţi descoperi chipul şi să priveşti cum lumea pare un crin./ E ca şi cum ţi-ai visa în extaz arhetipul/ într-o noapte mirosind a ger senin./ Văd păsări enorme în celule albe/ cum îşi înfig pliscul în marele nor, /cum din cosmos vine superbul, prea tânărul/ olandez zburător". Pentru acest „extaz al visului arhetipal", poeta construieşte un decor hieratic, în care confesiunea e scandată solemn şi evocarea propune o mişcare „scenică", o gestică de ritual sever, rememorat cu melancolie: „Îţi mai aduci aminte cum veneai/ cu mama în biserica frumoasă, / pe când erai nevinovat copil/ îngânând rugăciuni dintr-o carte roasă/ Şi se roteau în umbră mirodenii/ şi o durere zburătoare sferic"... Fără schimbări de substanţă în raport cu restul operei (dar cu inegalităţi valorice), acest volum, perfecţionează un stil, rafinează un mod personal al comunicării, în acelaşi orizont al căutării unei purităţi spirituale, la distanţă de tulburările trupului, nu fără o nuanţă elegiacă: „Adu-ţi aminte de braţul meu, / ochii-au uitat şi nările-au pierdut/ mirosul roşu de-nceput de sânge/ pe care trupul nostru l-a avut./Adu-ţi aminte, piele mişcătoare/ şi tresărire care-ai împietrit, / miros albastru de-nceput de suflet/ pe care aerul l-a părăsit". Elegiei îi aparţin însă mai toate sunetele poemelor din ciclurile *Împotriva iubitului* (1975), şi *Casa de fum* (1982), evocând pierderea omului drag, dar nu şi a iubirii rămase vii şi menţinând spiritul într-o fertilă tensiune. Modelul misterului eleusinic ce interpretează moartea Persephonei, fiica răpită de Hades a zeiţei Demeter, ca pe o promisiune de viaţă nouă, simbolizată în putrezirea şi încolţirea bobului de grâu, prezidează, prin poemul inaugural, ansamblul ciclului, înscriindu-l într-o dimensiune mitică („ca bobul de grâu îngroapă-te viu în pământ / murind să dai roade"). Ritualului purificării, tradus la modul fantezist până acum, i se substituie rostirea gravă („tristă nu sunt, dar nici veselă"), cu un fel de solemnitate de verset (o referinţă poate fi *Cântarea cântărilor* şi alte texte biblice sau din mitologie). Sub „briza durerii", sub „Ursa Mayor", în faţa mării, adresându-se acum marilor elemente cosmice, subiectul liric îşi rosteşte discursul cu o demnitate tragică, evitând orice retorică de suprafaţă, într-o expresie esenţializată. Seninătatea spiritului traduce împăcarea cu un destin ştiut precar, despărţirea de lucruri putând fi trăită, în ultimă instanţă chiar ca „extaz al ilimitării": „Jugul a tot ce am cunoscut/ s-a desfăcut de mine./ Şi eu m-am rupt de el./ Pe cărarea obscură luminează crini./ Te iubesc, Prinţ al Nimicului, / mai mult decât viaţa, / destinul meu e destinul mielului/ pe câmpul celui care înjunghie zburdând". Ultimele poeme, din ciclul *Lumină din lumină* (1993) prelungesc „dialogul" cu „fratele meu, iubitul meu", în aceeaşi tonalitate ce asociază sentimentului elegiac tandreţea iubirii şi elevaţia stării de religiozitate profundă, care solidarizează umanul şi cosmicul: „Din somn direct către azurul zilei./ Cu gura frumoasă a lui Swedenborg/ mărturisesc în faţa ta Dumnezeule sfânt:/ 'Eu sunt al tău şi nu al meu!'/ Vântul din soare îmi adie pe faţă./ Mâinile îmi miros frumos/ când stau liniştită/ şi desenez din memorie/ eternele flori ale teiului". Scrise, în majoritate, după 1975, când poeta se stabilise în Suedia, aceste poeme marchează nu doar o schimbare de spaţiu geografic, ci şi o mutaţie în sensul adâncirii şi definitivării expresiei lirismului său.

EDIŢII: *Jurământul de sărăcie, castitate şi supunere*, Bucureşti, 1972; *Jurământul de sărăcie, castitate şi supu-*

Scanned with OKEN Scanner

nere, antologie realizată de Ileana Mălăncioiu, Bucureşti, 1993; *Poezii*, Bucureşti, 1997.
REFERINŢE CRITICE: M. Martin, *Generaţie şi creaţie*, 1969; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; Ion Pop, *Poezia unei generaţii*, 1973; M. Mincu, *Poezie şi generaţie*, 1975.

I. P.

JURNAL — de Gala Galaction. Între 11 sept. 1898 şi ian. 1955, **G. G.** a umplut „nouă masive caiete manuscrise" (T. Vârgolici) cu însemnări uneori zilnice, de cele mai multe ori separate între ele prin intervale de ordinul zilelor, săptămânilor, lunilor, dar survin şi câteva întreruperi de ordinul anilor (între 30 dec. 1900 şi 13 iunie 1904, între 12 iulie 1912 şi 16 apr. 1917, între 29 dec. 1927 şi 24 apr. 1935, între 16 apr. 1949 şi 12 aug. 1952). Acoperind, global, aproape şase decenii (1898-1955), *Jurnalului* lui **G. G.** nu este departe de a egala, ca amplitudine a cuprinderii în timp, recordul stabilit, în literatura română de Titu Maiorescu, în ale sale *Însemnări zilnice* (62 de ani, 1855-1917). **G. G.** şi-a încredinţat cele 9 caiete manuscrise ale *Jurnalului*, spre păstrare şi publicare postumă, celor patru fiice ale sale: Magdalina Galaction Bajocchini, Lucreţia (Luki) Galaction Passarelli, Maria (Mara) Galaction Ţuculescu şi Elena Galaction. Termenul eventualei publicări este stabilit de autor, chiar în textul *Jurnalului*, mai întâi „peste 30 de ani" (13 iunie 1904), apoi, la o relectură târzie (27 dec. 1949), „să zicem: peste 50 de ani, de azi nainte". După numai 20 de ani, în 1969 (**G. G.** încetase din viaţă la 8 martie 1961), Mara Galaction Ţuculescu decide, în calitatea de legatar testamentar ce-i revenea, o derogare de la această ultimă clauză antumă, cerând retoric: „Tată, mă adresez ţie, ca să-ţi cer dezlegare. Am grăbit sorocul, am apropiat cu câţiva ani lumina tiparului de filele însemnărilor tale. [...] Dar în 1999 câţi vor mai fi dintre cei care te-au zărit măcar în copilăria lor?" Astfel, *Jurnalul* lui **G. G.** apare, într-o primă ediţie, la Editura Minerva, sub îngrijirea lui Teodor Vârgolici, în trei volume (I, 1973; II, 1977; III, 1980). „În condiţiile de atunci, textul inedit al *Jurnalului* nu a putut fi publicat în integralitatea lui, cenzura obligându-ne să eliminăm numeroase pasaje, pagini şi capitole întregi" (T. Vârgolici). Acelaşi editor iniţiază în 1996, la Editura Albatros, o a doua ediţie, „completă, de o riguroasă exactitate", proiectată, de această dată, în cinci volume. Ediţia ajunsese în 1997 la cel de-al doilea volum (pentru care îngrijitorul a fost distins, în 1998, cu Premiul Uniunii Scriitorilor); e greu de presupus că până în 1999 va apuca să apară şi ultimul volum, al cincilea, astfel că, prin forţa împrejurărilor, va fi îndeplinită în cele din urmă şi clauza stabilită de autor în 1949: „să zicem: peste 50 de ani, de azi nainte"...

Cel mai contradictoriu şi mai abisal personaj al literaturii lui **G. G.** a fost el însuşi, *omul* **G.** – iată principala revelaţie pe care o aduce voluminosul său *Jurnal*. Însumând, chiar şi aşa trunchiat cum s-a tipărit în prima ediţie, circa 1350 de pagini compacte care acoperă, cu câteva întreruperi, un timp trăit de peste o jumătate de secol (1898-1955), rar egalat, dacă nu unic ca proporţii în literatura română, – *Jurnalul* scriitorului reuşeşte să tensioneze, tonic şi revigorator, blajina ataraxie aparentă a venerabilului „părinte Galaction", aşa cum apare el de obicei „retuşat" în edulcorările pioase ale unei memorialistici convenţionale ori ale unei istorii literare nu mai puţin exersată în obligatoria evlavie hagiografică rezervată din oficiu „clasicilor". „Devoţiune" tradusă, şi în cazul lui **G. G.**, prin inerţia repetării ritoase şi rituale, de preferinţă în ocazii festive, aniversare, a vechilor truisme şi clişee „critice" pe care lectura *Jurnalului* le pune radical sub semnul întrebării la fiece pagină. A existat, în cele peste două decenii care-au urmat primei publicări, o rezistenţă sau o reticenţă în asimilarea impunătorului document, un refuz tacit de a lua act de revelaţiile pe care el le aducea, postum, asupra vieţii şi personalităţii *omului*, şi de a trage de aici concluziile ce se impuneau în privinţa *scriitorului*, în privinţa înţelegerii şi interpretării *operei* lăsate de el. Inutile reticenţe, induse poate şi de excesiva cenzurare, nu doar ideologică, a textului în prima ediţie (croşete şi de câte trei–patru ori pe o singură pagină), reticenţe neştiinţifice şi, la urma urmei, ofensatoare pentru memoria unui autor destul de reticent el însuşi, în ciuda devastatoarelor impulsuri confesive care alimentează substanţa şi interesul *literar* al acestui *Jurnal*, dincolo de multele pagini ce-ar putea interesa doar istoria bisericească: sinceritatea acută, împinsă pe alo-

Scanned with OKEN Scanner

curi până la autoflagelare, coexistă cu indislocabile obstinații, umori și orbiri subiective, cu stereotipia și falsitatea frazeologiei encomiastice clericale, prea puțin pasibilă a contribui cu ceva la „izbăvirea" estetică a avatarului existențial, elevat și poate chiar sublim uneori, meschin și sordid însă, de atâtea alte ori. Această sublimare estetică se produce, când se produce, numai în literatura, în „ficțiunea" pe care **G. G.** a scris-o în paralel cu *Jurnalul*, și tocmai pe această latură *Jurnalul* interesează *literar*, dincolo de atâtea aluviuni extraliterare, firesc și progresiv reduse în interes odată cu trecerea timpului și cu decesul contemporanilor, „câți vor mai fi dintre cei care l-au zărit măcar în copilăria lor" pe autor: pentru că, din *Jurnal*, omul **G.** iese cu o nouă fizionomie, marcată de trăsături inedite ce-i adâncesc abisal portretul moral și psihologic; iar acest nou *insight*, această abisală introscopie psihologică antrenează cu sine și privirea estetică, deschizându-i drum prin falia ce străbate înspre profunzimile operei, acolo unde mocnește ascuns dar irradiant nucleul ei generator și integrator. În miezul și în substanța ei cea mai rezistentă, literatura lui **G. G.** fructifică estetic fie reprimarea, fie consumarea unui *hybris*, erotic de cele mai multe ori, dar cu metastaze mai extinse psihic, spiritual, social, existențial etc. Asemeni atâtor personaje ale sale din tinerețe, **G. G.** a fost și el, ca om, un damnat al erosului. Pasaju. biblic în care Apostolul Pavel își abhora propriul „ghimpe în carne" (A doua Epistolă către Corinteni, cap. 12, versetele 7-9) a fost cu obsesivă precizie reperat de eruditul cunoscător al *Bibliei* și nu o dată invocat *pro domo*. Cele mai multe dintre creațiile care l-au impus contemporanilor și continuă să-l mențină azi în raza de interes a posterității, cele mai multe dintre titlurile sale „majore" așadar, văd toate lumina tiparului, „în rafală", pe parcursul unui singur an, 1910, an pe care, în amurgul vieții, dar fără ataraxia senină și împăcată cu sine ce se atribuie în mod curent acestui amurg, **G. G.** îl califica drept „anul biruinței mele literare" (*Jurnal*, 28 dec. 1942). „...În acest an, am scris: *De la noi, la Cladova*, *Gloria Constatini*, *Lângă apa Vodislavei*, *În pădurea Cotoșmanei* și altele." Este cunoscută și frecvent citată această *Mărturisire literară*, scrisă în același an crepuscular, 1942, unde însă scriitorul nu „mărturisea" tot: adevărata „mărturisire", postumă, avea s-o aducă *Jurnalul*, de data aceasta nemaifiind loc pentru automenajamente (chiar dacă autocompătimirea ce străbate de la un capăt la altul *Jurnalul* nu se dezminte nici aici). Privite retrospectiv, prin prisma dezastrelor ce vor răvăși catastrofal, nu peste mult (1914-1920), viața autorului, viața omului **G.**, toate aceste magnifice nuvele și povestiri apar drept ecouri sau roade estetice ale unei înverșunate „lupte cu îngerul", pentru a contextualiza și atmosferiza astfel numele pe care, la **G. G.**, l-ar putea purta sublimarea estetică a pulsiunilor și pasiunilor, din care toate s-au ivit. Chiar dacă, așa cum *Jurnalul* stă mărturie, în plan existențial această exorcizare estetică a demonilor nu cunoaște decât victorii de moment, nesigure, în planul artei ele rămân ca victorii sigure, irevocabile, intrate definitiv în fondul de aur al literaturii române. Dialectică a creației ce, din păcate, nu se va mai repeta în cazul romanelor lui **G. G.** – *Roxana* (1930), *Papucii lui Mahmud* (1932), *Doctorul Taifun* (1933), *La răspântie de veacuri* (1935) – deși climatul efervescent și competitiv al marii epoci literare interbelice, când apar toate, ar fi fost de natură s-o catalizeze. Și totuși, nici unul din titlurile de mai sus nu poate figura pe lista operelor sale majore. Nu doar deficitul de construcție – **G. G.** mizează, și ca romancier, exclusiv pe înzestrarea sa nativă de povestitor – subminează valoric aceste romane: cauza primă rezidă în vicierea dialecticii cathartice. Scriitorul nu mai poate atinge acum o anumită „temperatură de ardere", temperatura sa „normală" cândva, nu se mai poate egala pe sine cel de altădată. Cât determinism și cât imponderabil se împletesc inextricabil în „cutia neagră" a resorturilor creației, dacă dereglarea acestor resorturi poate face inaccesibile unui scriitor de demonstrată forță și vocație propriile sale performanțe anterioare? Deturnarea traiectoriei cathartice, prin refuzul sau eludarea germenelui ei conflictual, se manifestă cel mai flagrant în ultimul roman al lui **G.**, *La răspântie de veacuri* (1935), unde, în *Preliminarii*, autorul avertiza: „Urzeala cărții mele – câtă se vede azi și câtă va mai fi – este luată dintr-un jurnal intim [...]"; trimiterile autobiografice, transparente și fără această recunoaștere expresă, complică aici și mai mult lucrurile, dacă nu eumva tocmai le explică: clarificare ce începe să se întrezărească pe parcursul unei legitime

Scanned with OKEN Scanner

confruntări cu textul, devenit între timp public, al invocatului *Jurnal*. Ce dezvăluiri aduce acesta? Ce s-a întâmplat în viața scriitorului în „anii grei 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919...", când „azvârlisem în lume numele și visurile lui Galaction și intrasem în labirintul durerilor și al păcatului" (*Jurnal*, 19 aug. 1922)? Rămas, după cum se știe, în București sub ocupația germană (dec. 1916-nov. 1918), **G. G.** deține o dregătorie civilă în Ministerul Cultelor (administrator al „Casei Bisericii"). Sfârșitul războiului îi va aduce, pe lângă vinovate dezastre în viața personală (moartea atroce și sordidă, în urma unui avort toxic, a unei studente cu care trăia în concubinaj, fiind, legitim, tatăl unei familii cu patru copii minori), și acuzația publică de colaboraționism, al cărei stigmat – pe drept ori pe nedrept – îl va urmări cu obstinație timp de două decenii, pe parcursul întregii epoci interbelice. În această situație, literalmente desperată, printr-o reacție obscură și insondabilă, organică în orice caz structurii sale spirituale și temperamentale bipolare, **G.** se va devota total, cu fervoare mistică, vieții religioase: se preoțește în 1922, la vârsta de 43 de ani, se cufundă, vreme de aproape două decenii (1920-1938), în imensa muncă ascetică de traducere a *Bibliei*, din trăsăturile frământate ale lui Grigore Pișculescu se limpezește și se încheagă acum definitiv fizionomia senină, hieratică, a părintelui Galaction": „O, voi, cei ce mă veți citi, odată, în viitor, nu mă osândiți până când nu veți culege asupra mea detaliile multe și amare de cari aveți nevoie, ca să vă înfățișați, cu oarecare exactitate, ce-a fost viața mea nenorocită, ce-a fost simțirea mea ursită eternei tensiuni și ce-a fost biata feștilă, muiată în puroi, din care Iisus Christos a voit să-și aprindă sieși luminița nesigură a creștinismului meu! [...] Și peste toate acestea – cununa descalificării naționale! Mi-am trădat patria. Am avut, în timpul stăpânirii dușmane, o «purtare antipatriotică» și toate celelalte învinovățiri, pe cari le aud și le citesc din când în când. Mărturisesc însă în fața lui Dumnezeu, că singurul ghimpe pe care-l simt este acela al situației mele intime. Sărăcia, nevoile, alergăturile, prostia sau răutatea oamenilor și toate câte pot să mai vină pe capul meu nu fac altceva decât să mă exerseze și să mă țină sus. Ceea ce mă sapă și mă amerințâ este tragedia situației mele" (*Jurnal*, 26 martie 1919). Măsura paroxismului la care e trăită această „tragedie" o dă tocmai „cununa descalificării naționale" pe care-o eclipsează și-o trece în plan secund, tocmai faptul că acest „ghimpe" intim a putut anestezia o rană, totuși, atât de dureroasă precum acuzația de colaboraționism și trădare de patrie. Pe ce s-a întemeiat însă, concret, această acuzație? Nefericitul episod al așa-numitului „manifest al Mitropolitului Primat", lansat de aviația germană deasupra tranșeelor apărate, pe dramaticul front al verii anului 1917, de soldații români, pentru a le submina moralul printr-o retorică defetistă și fatalistă purtând chiar girul „păstorilor" lor spirituali – document capitulard la a cărui proiectare și redactare **G. G.** neagă a fi avut rolul ce i s-a atribuit în epocă – este relativ mai cunoscut. Cititorul interesat se poate edifica și pe cont propriu, confruntând versiunea lui **G.** (*Jurnal*, vol. II, 1977, passim) cu versiunea, parcă totuși mai imparțială, pe care o aduc *Memoriile* – târziu publicate, și acestea (v. vol. III, 1994, pp. 189-190) – rămase de la un fost coleg de liceu al scriitorului, om politic aflat în miezul fierbinte al evenimentelor: I. G. Duca, cel căruia **G. G.** se dezvăluie, în *Jurnal*, a-i fi fost un statornic prieten–dușman, cel căruia propriul destin avea să-i rezerve un năpraznic sfârșit. Mai puțin cunoscut este însă „ghimpele" căruia însuși **G.** îi recunoaște preponderența covârșitoare în drama sa sufletească din acei ani de răscruce pentru el, mai puțin cunoscut în ciuda acestei recunoașteri exprese, tacit evitat și rămas necomentat de toți comentatorii *Jurnalului*. *Jurnalul* concentrează în numai câteva zeci de pagini (vol. II, 1977, passim, dar mai ales pp. 45-88) întreaga materie primă a unui virtual roman, care însă n-a mai fost niciodată scris. Și tocmai această omisiune apare, în perspectiva estetică, mai gravă și mai ireparabilă decât orice omisiune. Scris cu necruțarea și cu nepregetarea din aceste crâncene patruzeci de pagini de jurnal, cu amestecul ambiguu de cruzime conștientă și inconștientă, de ingenuă exaltare a angelicului, la suprafața textului, și de perversă exultare a demonicului, în străfundurile subtextului; de pasiune care odată consumată lasă în urmă-i vibrația compasiunii sincere, necontrafăcute, sau doar frazeologia canonică a compasiunii „creștinești", involuntar sadică, nesimțitoare și indecent de falsă în contextul dat, al atrocității și al morții;

Scanned with OKEN Scanner

de călduță auto-compătimire, spre interior, și de glacială observație, spre exterior, – romanul *La răspântie de veacuri* (1935), la care **G. G.** lucra tot în acei ani, putea fi unul dintre marile romane ale literaturii române. Și nu este, nici pe departe. Pentru că îi lipsește romancierului **G.** abnegația artistică, îi lipsește *necruțarea*, față de sine în primul rând, față de propriul alter ego ficțional, îi lipsește acea „cruzime" auctorială fără de care calvarul purificator al catharsis-ului rămâne neînceput. Preotul **G.** nu s-a iertat pe sine așa ușor pentru „ispita" ori pentru „păcatul" căruia n-a știut să i se împotrivească, pentru suferințele și moartea atroce de care continua încă să se simtă vinovat – paginile *Jurnalului* stau mărturie – după trecerea anilor și chiar a deceniilor. Ideea abnegației și a „ispășirii" nu i-a fost deloc străină „părintelui Galaction", dimpotrivă; dar, spre deosebire de anii când tânărul *scriitor* **G.** își scria superbele povestiri, „câmpia" înspre care „se revarsă" de această dată energiile sale sufletești nu mai este aceea a „literaturii românești", decât poate indirect, grație geniului înnăscut al cuvântului, pe care **G. G.** l-a avut ca puțini alții și care face din traducerea *Bibliei* (unde sunt îngropate aproape două decenii de asiduitate ascetică: 1920-1938) un impunător monument de limbă românească. Absorbit în severul „canon" auto-impus al traducerii *Bibliei* – expiație asumată cu un fel de fervoare masochistă a „pedepsei" și „ispășirii" („Au trecut cinci ani de atunci... Poate că vor mai trece încă douăzeci – dacă Stăpânul va binevoi să-mi acorde să plătesc în rate mici datoria mea – și voi simți de-a pururi, grea și nerăfuită această datorie..." (*Jurnal*, 1 ian. 1925) – scriitorul **G.** se va fi considerat, pe semne, remis, „răscumpărat", „iertat" („În acest oraș, unde am îngropat atâtea ceasuri de reverie vinovată, atâtea speranțe păgânești, atâtea revolte ale inimii – Tu, îmblânzitorule al lui Saul, îmi dăruiești cununa predicei și sabia căpităniei duhovnicești! O, vecinic Minunate Doamne, dacă iertat îmi este să înțeleg că leprosul s-a curățit și că prostituata este iertată, lasă-mă, de-a pururi, să-ți cer cu frângeri până la pământ, și iertarea și amnistierea și odihna sărmanei Ilenuțe! – aici în locul unde s-a născut, unde m-a iubit cu vinovăție, și unde, adeseori, am căutat-o cu gând nelegiuit" – *Jurnal*, 29 mai 1924), îngăduit deci a „se ierta" el însuși în literatura pe care, tot atunci, o scria, îndrituit să-și menajeze idilicul *alter ego* ficțional (Doru Filipache), imaginându-l – imaginându-se – autoindulgent și autocomplezent – doar în ipostaze exemplare, ireproșabile moral și „social". Adăpostit etic, el cedează autoindulgenței dezideratelor pioase și unei la fel de pioase ipocrizii, care se răzbună estetic. Caz rar, **G.** a fost mai aspru cu sine în planul realității efective decât în acela al ficțiunii, în viață decât în operă. Într-un fel sau altul, lipsa de abnegație estetică afectează toate romanele sale, care astfel nu mai adaugă nimic la statura *scriitorului*. Premiul național pentru proză (decernat și apoi anulat în 1929, acordat din nou în 1935), Premiul național pentru literatură (1942) – recompensau de fapt, indirect, ostenelile traducătorului *Bibliei*. Datorăm, desigur, „apostaziei" inverse a părintelui Galaction, abdicării sale la literatură – cel puțin acel impunător monument de limbă românească, și care este traducerea integrală, după originalul ebraic, a *Bibliei* – strădanie începută de unul singur, încă în 1920, și dusă apoi la capăt cu ajutorul preotului Vasile Radu, în 1938. Dar marele roman în care abisurile, zvârcolirile și răsucirile dostoievskiene ale omului **G.** să-și fi găsit, în tiparele limbii române, expresia indislocabilă, netrecătoare –, acesta n-a mai fost scris niciodată. Și câți scriitori avem despre care – ca despre **G.** – să se poată spune că o asemenea înfăptuire le-ar fi stat în puteri? Rămâne, în schimb, traducerea *Bibliei* și mai rămân câteva răscolitoare pagini de *Jurnal*, drept compensație și drept măsură a regretului după această operă care n-a fost să fie. O dată mai mult, eterna paradigmă după care își consumă combustia mundană temperamentul creator iese verificată: și **G.** a fost mare, adevărat scriitor, doar atunci când și-a zidit viața în operă, nu opera în viață.

EDIȚII: *Jurnal*, vol. I, ediție îngrijită de Mara Galaction Țuculescu și Teodor Vârgolici, cu o evocare de Mara Galaction, prefață și note de T. Vârgolici, București, 1973; *Jurnal*, vol. II, ediție îngrijită, prefață și note de T. Vârgolici, București, 1977; *Jurnal*, vol. III, ediție îngrijită, prefață și note de T. Vârgolici, București, 1980; *Jurnal*, vol. I, ed. a II-a, text integral, cu o evocare de Mara Galaction, ediție îngrijită, prefață și note de T. Vârgolici, București, 1996; *Jurnal*, vol. II, ed. a II-a, text integral, ediție îngrijită, prefață și note de T. Vârgolici, București, 1997.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 30, 1973; M. Iorgulescu, în „Luceafărul", nr. 30, 1973; V. Râpeanu, în „Contemporanul", nr. 38, 1973; I. Vlad, în „Steaua", nr. 20, 1973; Paul Georgescu, în „Luceafărul", nr. 4, 1974; T. Vârgolici, în „România literară", nr. 37, 1977; Nae Antonescu, în „Steaua", nr. 2, 1978; Mircea Popa, în „Transilvania", nr. 3, 1978; I. D. Bălan, în „Contemporanul", nr. 10, 1978; Bucur Țincu, în „Viața românească", nr. 6, 1978; Ș. Cioculescu, în în „România literară", nr. 32, 1980; Al. Oprea, în „Viața românească", nr. 10, 1980; M. Zaciu, în „Transilvania", nr. 11, 1980; I. Holban, *Literatura subiectivă*, 1989.

C. R.

JURNAL — Însemnări zilnice de Mircea Zaciu, apărute până acum în patru volume (1993-98): primele două la Editura Dacia din Cluj, și următoarele două la Editura Albatros din București. Pe ani, vol. 1 cuprinde însemnări din 1979-'82, vol. 2, 1982 (continuare) – '83, vol. 3, 1984-'86, vol.4, 1987-'89 (până la 21 decembrie). Anterior și simultan cu aparițiile în volum, fragmente de jurnal au fost publicate în revistele *Apostrof, Familia și Vatra*. Volumul 1 e distins cu Premiul revistei *Familia* și cu Premiul Uniunii Scriitorilor, iar vol. 4 cu Premiul Primăriei Municipiului Cluj-Napoca în cadrul Salonului Național de Carte Cluj, oct.1998 (unde autorului i se acordă și Premiul „Opera Omnia").

Sub aspect tipologic, *Jurnalul* lui **M. Z.**, „un document fără egal în literatura noastră" (Al. Cistelecan), se înscrie în categoria jurnalelor evenimențiale, fiind, în același timp, radiografia relevantă a unui timp și a unei vârste. Timpul e ceaușismul dictatorial, privit preponderent din două unghiuri de vedere: al degradării continue a învățământului, fie el preuniversitar sau academic, și al imixtiunilor brutale pe care Puterea – stupidă, șireată, calculată, gregară – le exercită în domeniul literaturii și al culturii. Vârsta e aceea a dimensiunii subiective a vieții autorului, marcată prin îndepărtarea sa psihică și morală de facultatea căreia îi dedicase întreaga viață, de universitatea căreia îi aparține, fără a-i fi fost integrat cu adevărat vreodată, prin tribulațiile sordide, mizere legate de o dispută succesorală privind casa pe care o locuiește și – nu în ultimul rând – prin durerea puternică, adesea insuportabilă, cauzată de dispersia familiei, în mare parte emigrată. Critica a insistat cu precădere pe latura analitică a jurnalului, dublată de calitatea literară de excelență a stilului: sagace, incisiv, cinic pe alocuri (în limite admise), lucid până la hipertrofie și melancolic-crepuscular, cu lungi inserții de penumbre. Pe ansamblu – scria Mircea Iorgulescu la apariția primului volum -, „*Jurnalul* lui **M. Z.**, carte extraordinară, este cea dintâi mărturie, rece ca o fișă clinică, despre o lume în descompunere accelerată: lumea românească din ultimul deceniu al perioadei comuniste. O fișă clinică întocmită însă de un pacient." Text artistic în primul rând (detaliu care adesea se uită), *Jurnalul* trebuie citit prioritar ca pe un monolog subiectiv, ca pe un pact cu sine și ca pe o distanță față de alții, investirea sa cu valoarea absolută a documentului revelator, veridic, fiind hazardată. Nu trebuie uitat nici faptul că *Jurnalul* mobilează aproape întreaga capacitate creativă a lui **M. Z.** de după 1980, dacă exceptăm coordonarea *Dicționarului Scriitorilor Români*, a cărui tristă aventură, de la redactare la topirea de către cenzură a zațului tipografic cules integral, *Jurnalul* o conține cu lux de amănunte. Dincolo de toate aceste precauții de lectură, *Jurnalul* reprezintă o formidabilă radiografie personală a mediilor în care a fost redactat, lectura de acest tip fiind, probabil, preponderentă. Întâi, e vorba în el de un scriitor cu o superioară vocație comunitară, mereu gata să închidă poarta casei după el, pentru a ieși în forfota legitimatoare a străzii. *Extra muros* înseamnă pentru **M. Z.** în primul rând câteva cercuri concentrice de prieteni, în mijlocul cărora singurătatea sa se dizolvă în pasta unui liant mai puternic (solidaritatea), și, în al doilea, un spațiu de contrariere, de fervoare menită să genereze reflexe opozitive. Structural, autorul e un duelist, un preopinent redutabil, or, pentru a-și exersa vocația, zidurile singurătății sale nu-i sunt de ajuns: el trebuie să vadă dușmanul, să-i simtă privirea ostilă, să-i denunțe lașitățile, micimea morală și sufletească, tertipurile. Oglindă a celorlalți, **Z.** e un incomod social de vocație (marcă a superiorității), ferm în etichetări nimicitoare și precis în diagnoze generale, cu o maximă disponibilitate de a prelucra orice informație primită. De aceea, *Jurnalul* dă mult credit zvonului, murmurului social, comunicării informale strânse din varii direcții: autorul e

Scanned with OKEN Scanner

mereu atent la detalii, înregistrează febril spusele interlocutorilor săi, depune eforturi considerabile pentru a le verifica, pentru a le confirma conținutul. Captiv al nevoii de comunicare, venerează telefonul, citește pe terasă (pentru a prinde, concomitent cu tăcerea lecturii, și vocea fremătătoare a străzii) și călătorește infatigabil. Generos, disponibil, cultivă cu fervoare prieteni, insule afective de refugiu. Îl exasperează prostia, levantinismul, șmecheria de doi bani a funcționarilor Puterii, dar ceea ce-l îndurerează cu adevărat sunt fisurile din brâul său afectiv de protecție: câte un gest nedelicat al vreunui prieten, dizarmoniile din familie, rupturile sufletești, infernul minat al tandreții. Există sub acest aspect, în *Jurnal*, două spații sociale și sufletești distincte: pe de o parte Clujul, din ce în ce mai străin, meschin, plebeu, a cărui ostilitate e compensată însă prin întreținerea unui cerc privilegiat de prieteni (Ion Pop, Marian Papahagi, Aurel Sasu, familia doctorului Macavei, Ioan Mușlea etc.) și de cealaltă Bucureștiul, reprezentat cu precădere prin Uniunea Scriitorilor și prin mediul familiar al unor prieteni, recrutați mai ales din rândul artiștilor plastici și al literaților (puțini la număr). Sub acest aspect, Bucureștiul e spațiul sufletesc, electiv, aducând în economia spirituală a lui **Z.** stilul, noblețea (uneori melancolică, chiar crepusculară), pe care Clujul nu le mai asigură, în primul rând datorită plebeizării sale excesive (presiune de identificare de care nu scapă nici unii universitari, nici unii diriguitori din perimetrul „elevat" al culturii). Analiștii rolului jucat în epocă de către Uniunea Scriitorilor nu vor putea ocoli *Jurnalul*, pentru analiza indirectă de sistem pe care o oferă. Pe de o parte (indiferent de cât simț tactic ar voala aici adevărul), Uniunea a fost instituția care le-a asigurat scriitorilor, neprotejându-i integral de vicisitudini sau de presiuni politice aberante, un statut existențial situat deasupra mediei sociale generale. De aceea, nimeni nu se gândea la desființarea instituției ca atare, ci doar la ameliorarea parametrilor săi de funcționare, zdruncinați rău de cinismul managerial al conducerii ei. Scriitorul român protestează împotriva dictaturii *sotto voce, intra muros*; cupola instituției e, pentru el, existențial vorbind, mai importantă decât riscul, decât acțiunea radicală, definitorie, solitară. Când apare Paul Goma, el se bucură de un sprijin de breaslă debil; la umbra Uniunii nu apar samizdate, nu se scrie literatură de sertar, nu se articulează voci acuzatoare, de genul lui Havel, Soljenițîn sau Patocka. Uniunea e esențială pentru asigurarea supraviețuirii scriitorului român, fiindcă e în așa fel alcătuită încât să capteze întreaga energie ostilă a membrilor săi: are un joc abuziv al ierarhiilor interne, un președinte versatil, contestat, blocaje controlate de funcționare, forță și slăbiciune în dozaje variabile, învingători și victime. Ea dispune de un spațiu spectacular generos, propriu (restaurantul din incintă, „Madam Candrea", la care bucureșteanul de rând visează cu năduf), de curele aulice de transmisie cu ierarhia politică (Gogu Rădulescu) și – nu în ultimul rând – nutrește iluzia că protestul subțire din interior se aude asurzitor în afară, în cancelariile prăfuite ale Puterii. *Jurnalul* demonstrează că această iluzie e cea mai puternică dintre toate; în realitate, Puterea nu se teme de proteste atât timp cât ele se petrec în interiorul instituției, ea devenind irascibilă doar în momentul în care iau amploarea unor vendete individuale (Mircea Dinescu, Doina Cornea). La Cluj, de pildă, trecerea prin fața casei Doinei Cornea devine un joc social, dar nu mai mult: scriitorii trec prin fața casei, detectează mijloacele „secrete" de supraveghere, privesc țintă la plantoanele cu ochi albaștri presărate pe caldarâm, dar nimeni nu pune mâna pe clanța porții sau pe telefon, nu forțează intrarea, nu articulează vreun protest colectiv de solidarizare (să nu uităm că **M. Z.** e, un timp, coleg de facultate cu sechestrata de pe strada Alba Iulia). E păcat că volumul al IV-lea al *Jurnalului* (ultimul publicat până la data scrierii acestor rânduri) se încheie în 21 decembrie 1989, în chiar momentul în care rafalele de pistol din Piața Unirii din Cluj ating acustic geamurile casei în care citește autorul; urmează cel puțin zece zile tulburi, trecute sub tăcere, în care se întâmplă multe, cu Mircea Zaciu în rol de protagonist, uneori efectiv, alteori doar simbolic. Dintre cele patru volume de până acum, ultimul e, cu siguranță, cel mai dramatic, fiindcă pregătirile din cele trei anterioare ajung aici la un bilanț dureros: familia autorului se exilează în Germania, seria personală *Restituiri* de la Dacia (care a lansat

INV 158341

Scanned with OKEN Scanner

mulţi prieteni tineri) e oprită, *Dicţionarul Scriitorilor Români* se blochează definitiv în cancelariile cenzurii, deceniul pauperizării generale a populaţiei culege primele victime ale rezistenţei biologice scăzute (Marcel Constantin Runcanu, Al. Căprariu). Dimpotrivă, după o lege perversă a cosmosului, răul conservă, ticăloşii prosperă (avem aici bagajul genetic selectiv cu care România va intra impetuos în perioada „tranziţiei" postrevoluţionare). *Jurnalul* începe să ia, din ce în ce mai mult, forma tristă a unor „exerciţii de despărţire" (titlu folosit ulterior de către autor în *Vatra*, pentru a-şi publica în foileton însemnările): „Proiect: un ciclu «Exerciţii de despărţire», cu capitole ca «Despărţirea de Universitate», «Despărţirea de scriitori», «Despărţirea de Uniune», «Despărţirea de Cluj», «Despărţirea de Bucureşti», «Despărţirea de prieteni», «Despărţirea de neprieteni» ş.a." Contactul cu tinerele generaţii, constant în tot *Jurnalul*, se nuanţează în ultimul volum într-un mod paradoxal; autorul aderă la valoarea lor umană, manifestând totodată neîncredere pentru formula lor artistică: „Îi spun [lui N. Manolescu – n.n.] că nu prea citesc acum cărţi contemporane, consider că proza trece printr-o adâncă criză, «soluţia» oferită de tinerii (sau aşa-zis tinerii) textualişti nefiind decât pură caligrafie, fără substanţă epică, umană, morală mai înaltă...Ciudată senzaţie de ruptură cu «noua generaţie», fără nici un motiv ideologic, estetic, doar de mentalitate." Propoziţiile acestea sunt notate în chiar clipele în care «noua generaţie» e ferm convinsă că **M. Z.** reprezintă pentru totdeauna un aliat, uneori *unicul* disponibil; profesorul clujean e vizitat, căutat, frecventat cu dragoste. În spatele privirii sale luminoase se ascunde, însă, o capitulare, pe care interlocutorii nici măcar n-o bănuiesc; cu alte cuvinte: chiar „soluţia" pe care tinerii care cred în el orbeşte o refuză cu îndârjire: „Îi mărturisesc [lui Al. Căprariu – n.n.] că nu lucrez nimic şi nu am nici intenţia să mai scriu. Din lovitura dată cu *Dicţionarul* nu mă pot redresa. Nici nu găsesc resurse interioare să reiau ceva, de la capăt. Mă simt epuizat, îmbătrânit şi apoi nu am – o simt – pentru cine să mai fac vreun efort. Am dorit cu onestitate să dau acestei culturi o operă; n-a fost nevoie de ea, de mine, probabil, în primul rând." Clipe ca acestea, de slăbiciune, demonstrează că **M. Z.** e atât autorul, cât şi cea dintâi victimă a *Jurnalului* său, prin refuzul – subconştient, poate – de a-şi relativiza rândurile în direcţia întăririi, consolidării unei economii intelectuale personale. Ne aducem aminte, astfel, că *Jurnalul* substituie un plan personal constructiv, în loc să se limiteze, doar, la a-l adnota: e un joc ambiguu aici, din care pierd atât creatorul, cât şi cultura română în general.

EDIŢII: *Jurnal*. Primele două volume la Editura Dacia din Cluj (1:1993; 2:1995), celelalte două la Editura Albatros din Bucureşti (3:1996; 4:1998).

REFERINŢE CRITICE: Anexa fiecărui volum, începând cu al doilea, prezintă o selecţie obiectivă a tuturor opiniilor critice dedicate volumului precedent. Alte referinţe: Radu Afrim (interviu de...), în „Echinox", nr. 9, 1993; grupajul „Tintă fixă: Mircea Zaciu" din „Vatra", nr. 8, 1998 (semnează Gelu Ionescu, Ion Pop, Nicoleta Sălcudeanu, Georgeta Moarcăs, Ruxandra Ivăncescu, Dana Mocanu, Iulian Boldea); Nicolae Oprea, în „Vatra", nr. 1, 1998 (numărul e dedicat *jurnalului* ca gen literar); N. Manolescu, I. Pop, în „România literară", nr. 34, 1998; Valentin Chifor, în „Familia", nr. 9, 1998.

Şt. B.

JURNAL I-II — Oglinda diurnă a vieţii lui Liviu Rebreanu; publicat în colecţia „Documente literare" a Editurii Minerva, la Bucureşti în 1984. Retipărit, într-o formă completă, necenzurată, în seria *Opere*, vol. 17-18, ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1998. Alcătuit din mai multe părţi relativ independente, cuprinse în opt caiete dintre care primele trei, extinse pe intervalul vineri, 24 iunie 1937 – luni, 10 iulie 1944, reprezintă sectorul numit „literar", jurnalul mai conţine: *Caietul de la vie* (luni, 10 iunie 1935 – luni 9 august 1943); *notele de călătorie* în Norvegia, Spania, cu popasuri în Germania, Austria, Franţa (7 martie 1928 – 9 iunie 1929) şi cele ale voiajului în Germania, Austria, Jugoslavia, Finlanda, Suedia (4 ianuarie 1942 – 24 mai 1943); un *aide-mémoire* din perioada directoratului la Teatrul Naţional (2 februarie 1941 – 26 februarie 1942) şi *Jurnalul anilor de ucenicie* (15 decembrie 1907 – 12 februarie 1908). Descoperit, după moartea scriitorului, în locuinţa din Bucureşti şi cea de la Valea Mare, *Jurnalul* a reprezentat multă vreme „hrana sufletească" a văduvei sale care, astfel impulsionată, va scrie vol. *Cu soţul meu*. O primă dactilogramă, realizată de Radu Vasile, ginerele autorului, va fi încredinţată în 1973, dar fără

Scanned with OKEN Scanner

urmări, Ed. „Cartea Românească". În formula de publicare integrală, textul „ales și stabilit", cu studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu și însoțit de *Addenda*, note, comentarii de Niculae Gheran, reproduce însemnările zilnice din perioada 24 iunie 1927 – 31 decembrie 1935 (vol. I) și 1 ianuarie 1936 – 8 iunie 1940 (vol. II). Exhaustiv contextualizată de editori, informația din textul propriu-zis e completată aici prin documente de arhivă și din presa vremii – anchete literare, interviuri, articole program –, ca și prin indici de persoane, toponimic, de asociații, instituții, organizații, edificatoare pentru percepția în contemporaneitate a operei și pentru imaginea vieții omului pe harta vremii. Document de prim rang pentru cunoașterea biografică a romancierului și a genezei scrierilor sale, *Jurnalul* face referiri la evenimentele vieții social-politice și literare, prezența și atitudinea scriitorului în epocă, raporturile cu confrații, presa, instituțiile și oficialitățile timpului, la „mersul scrisului" și la zvonul cafenelei literare. Textul filtrează date de viață lăuntrică și de existență socială radicale, trecute prin lentila unui martor excepțional. În clauza publicării postume, dar „nu înainte de a trece cel puțin treizeci de ani de la săvârșirea din viață a autorului", e subînțeleasă și credința scriitorului în dreapta judecată a posterității.

R. își începe notațiile la București, în plină criză cosmică a Solstițiului de vară, la „înjumătățirea anului" 1927. Potrivit datei înscrise pe prima filă, *vineri, 24 iunie*, debutul *Jurnalului* în chiar ziua de Sânziene se vădește implicit conexat la marele ritm al naturii unde totul are loc recurent. Marcat prin „miezul verii", începutul cronologic al timpului diaristic coincide astfel cu mijlocul sau „puterea vieții", conform ritologiei calendarelor noastre arhaice. După 42 de ani, câți numără la această răspântie de plenitudine solară, și zilele scriitorului, asemenea celor postsolstițiale, încep să scadă, răstimpul rămas mai cuprinzând abia 17 ani. Paragraful inițial, de autodefinire a specificului confesiunii și naturii impresiilor, are solemnitatea unei proclamații asupra absolutei singurătăți de fond a oricărei vieți. Întărită ulterior de elementele visului premonitoriu din 30 iulie 1927, configurate sub zodia unei insidioase obstrucții, constatarea trasează circumferința axiomaticului impas în interiorul căruia se înșiră evenimentele. Privit însă pe fundalul astronomic discret actualizat, acesta se livrează redimensionat, fără să fie de fapt mai puțin coplesitor. Între viziunea nelimitată a timpului măsurat de orologiul cosmic și frământarea contrară a limitării individului efemer, evidența încapsulării omului în propria-i singurătate ajunge să exprime mai mult decât afirmă nemijlocit: „Trebuie să înțelegi că menirea omului (de altfel cred că și a oricărei ființe vii) este să ducă singur o viață în fond solitară". Avertismentul somează în felul său omul să-și urmeze calea, să-și împlinească chemarea, accentuând pe cunoașterea propriului „rol", insubstituibil, în „jocul" rotitor al vieții nesfârșite. „Am avut și eu atâtea amărăciuni – va mărturisi în *Spovedaniile* din 1932 – că am început tot mai des să mă uit la cerul înstelat"; „când viața ți-e mai aprigă, când desperarea te amenință în privința ta însuți și chiar a soartei mulțimii din care faci parte, aruncă-ți privirea în sus, pe cer, și vei găsi consolare, încredere și în cazul cel mai rău vei începe să vezi viața și lumea în mare, în proporțiile eternității". Prin datarea solstițială a *Jurnalului*, egotismul consemnării diaristice, aplecată miop asupra unicului și induplicabilului în orice segment al biografiei, se preanunță mult relativizat. Dincolo de țarcul anamnezei pe spațiu redus, din sfera cotidianului acablant prin insignifianță, **R.** ne invită să întrezărim perspectiva transindividuală deschisă amplu spre timpul nesfârșit în a cărui urzeală e prinsă tacit viața fiecărui om. Dezideratul corelativ, afirmat de asemenea în incipitul textului, o scafandrie prodigioasă, „încercare de pătrundere în mine însumi, lentă, necruțătoare, francă și absolut sinceră", readuce în prim-plan imaginea individului implacabilmente solitar, dar ale cărui impresii personale „despre alții, despre lumea din afară", departe de-a documenta „senzații momentane", ar avea, prin girul „judecății obiective" a instanței microcosmice, autoritatea de „ceva ca o reflectare vie, în oglinda sufletului" său. Critica a sesizat cum principalele puncte ale acestui patetic program vor rămâne în cele din urmă „neacoperite": „viața solitară" fiind contrazisă de mulțimea contactelor, iar filtrul obiectivității devenit inoperant în perpetua criză de timp divulgată de romancier (M. D. Gheorghiu). Jurnalele, însă, se citesc tocmai pentru subiectivismul puternic personalizat al mărturiilor. Locuirea la Valea Mare

Scanned with OKEN Scanner

(unde **R.** îşi va înjgheba ca pentru uzul unor alte „nopţi siriene" şi un mic observator astronomic), răsfrântă jurnalier, înfăptuieşte restabilirea conexiunii cu cerul şi pământul (problemă centrală în discursul academic din *Lauda ţăranului român*) – sursa unei energii revitalizatoare şi „imagic", cum ţine să specifice, opusă „rigidităţii, abstractizării şi mecanizării". Recucerirea, în relaţie cu „lumea concretă", a „ritmului vieţii mişcătoare" – chestiune cardinală în doxologia scriitorului – are ca efect somatic imediat „destinderea de nervi" iar în plan scriptural resuscitarea prin „patima hârtiei albe" a conştiinţei fertilităţii propriei munci. Tendinţa de evitare a artificialităţii şi livrescului în „viaţa pe care o trăiesc figurile" – obsedantă la un scriitor încredinţat că „romanul dă vieţii tipar cuprinzător de dinamism şi fluiditate" – găseşte „la vie" priza unde oamenii rezultă, aşa cum va preconiza mereu, „nu din analize, ci din fapte". Într-un manuscris subintitulat *Rostul spovedaniilor* (1932), unde revine asupra materiei însemnărilor diaristice, **R.** insistă asupra calibrului faptelor – „nu evenimente epocale, ci mici lucruri, atât de banale, atât de reale, care însă punctează greu o viaţă". Şi a lui, accentuează, a fost „o viaţa de fapte diverse, unde nuanţele sunt abia perceptibile", meritul recunoscut scrisului propriu fiind tocmai „acela al vieţii trăite". Aşezând faptele în balanţa de aur a semnificaţiilor, diaristul instituie *clauza neînsemnătăţii izbăvite* a mărturisirii jurnaliere: lucruri care „nu au să sporească adevărata mea activitate şi nici să-mi contureze personalitatea literară", dar care sunt totodată „lucrurile pentru viaţa de toate zilele de care depinde tot restul". Apreciat ca dezamăgitor, la apariţie, de către anume critici, prin revelaţia stupefiantei domesticităţi („s-a pierdut o raţă") *Jurnalul* acestui scriitor cu pronunţată propensiune cinematografică, probată prin cele două scenarii filmice, *Ghinionul* şi *Vis năpraznic*, încă din 1912, e locul unde, ca în film, esenţa omului stă în manifestările lui şi unde faptele vorbesc de la sine. **R.** culegând pere „lucele", pritocind rieslingul sau aducând răsaduri de busuioc se eliberează de tensiunea nocturnă a scrisului, exersându-se în starea diurnă ce-l menţine disponibil la foşnetul naturii şi lucrarea omului, într-un spaţiu suprasaturat gestual, unde adevărul şi autenticitatea, emoţia chiar vin din fărâmiţarea (numită sugestiv „uruiala") zilelor în zeci de acţiuni auxiliare mărunte: întrevederi, vizite, alergături, adrese, telefoane, cumpărături, itinerarii, socoteala banilor, mondenisme, zvonuri. O atotcuprinzătoare radiografiere a structurilor cotidianului în maniera nomenclatorului, unde substantivele (denumiri de activităţi, instrumente, aparate, soiuri, costuri, provizii, mărci, profesii, sau privind habitatul rural şi muncile tradiţionale, transportul, hrana, interiorul, distracţiile, „dopanţii") edifică mai bine decât orice descriere în legătură cu civilizaţia unei epoci, vizualizând pregnant acel implacabil „mojar al iluziilor": „chirie, mâncare, datorii, obligaţii", „cum să scriu în astfel de împrejurări!!" Resimţindu-se acut de coroziunea rutinei („mă freacă viaţa"), scriitorul observă cu fineţe că efortul disproporţionat risipit în „mărunţişurile care răpesc timp" se justifică prin absenţa unui „organ de execuţie într-adevăr conştiincios", anume specializat în abordarea eficientă, „managerială" a cotidianului. Din experienţa scenaristului (deţinător încă din tinereţe al noţiunilor de alternanţa planurilor, laitmotiv vizual, prim-plan, montaj, mediu cinematografic – sesizate de critică în arta romanelor) vine ştiinţa segmentării unei scene (situaţii) în scopul înfăţişării ei mai vii. Performanţa literară a *Jurnalului* e decisă de metoda nouă de apercepţie şi reprezentare, în maniera „expresionistă", atribuită ulterior, într-o mărturie din 1930 despre „marea europeană", Hortensiei Papadat-Bengescu, adică prin năzuinţa prinderii „vieţii în mers, în desfăşurare simultană", prin „schimbarea neîncetată a unghiului observaţiei". În felul acesta, *Decretarea mobilizării* (august 1916), de exemplu, apare ca receptată cvasisimultan în variile medii citadine surprinse concomitent: „Am ieşit din casă pe la 11. De la tutungerie luai *Flacăra*...mersei citind-o până la *Ateneu*, unde pusei să-mi văcsuiască pantofii. Deodată aud: *Adevărul*, ediţie specială. În mâna unui domn citesc titlul: *Convocarea Consiliului de Coroană*. M-am repezit la *Imperial*, am luat *Adevărul*, până să-mi aducă şvarţul şi *Berliner Tageblatt* am citit de vreo două ori rândurile grase din ziar. Stam singur la masă. Stamatiad a trecut pe trotuar: „nimic??, zise zâmbind cu superioritate. În sfârşit pe la 1 plec la tribunal. În tramvai lumea citeşte ediţiile speciale. Este

Scanned with OKEN Scanner

un fel de consternare pe toate feţele. Pe Calea Rahovei un soldat sanitar. Pe zidul tutungeriei văd imediat un afiş cu litere mici roşii...La *Imperial* plin de ardeleni entuziasmaţi. La *Terasă* plin. Mulţimea creşte. Calea Victoriei geme de lume. Parcă s-ar fi desfundat mahalalele". Scriitorul sesizează în temei filmic resorturile comportamentului unor oameni totdeauna solicitaţi de fapte, surprinzându-i într-un spaţiu-timp unde nimic nu e încă hotărât, impresia transmisă fiind de persistentă, suverană actualitate: „Miercuri, 16 oct. 1935. Timp bun. Eu plec Bucureşti unde se termină citirea *Pădurii Spânzuraţilor* cu mare efect. Mă întorc la 1, 1/2 seara. Aici s-a uscat porumbul, s-a strâns lucerna şi s-a adus un car. Zidarul lucrează şi termină". Totul pare de domeniul evidenţei. Însă faptele, deşi atât de asemănătoare cu cele din perimetrul aievea de la Valea Mare, ne sunt arătate, ca în film, prin raporturi inexistente în realitatea uzuală, unde ochiul profan nu va putea nicicând alătura, precum aici privirea scriitorului, un car cu lucernă de lectura *Pădurii Spânzuraţilor*. *Jurnalul* prezintă cu deosebire interes prin notaţiile referitoare expres la autor; surprinzându-l pe făgaşul însingurării, al ocupaţiilor şi în „mersul scrisului", chinuit de „spaima de istovire", textul îşi demonstrează excelenţa în conturarea unei impunătoare imagini a *scriitorului profesionist* pentru care numai „după un contact asiduu cu hârtia şi cu sine însuşi, cu fiecare rând ce scrie, se clarifică lucrurile şi se aşează într-o ordine organică". Lumea dintre războaie trăieşte în aceste pagini atât prin evenimentele ei „mari" (dictatura regală, desfiinţarea partidelor politice, arestarea căpeteniilor legionare etc.), cât şi prin banalităţile („fleacuri şi balamucuri") din infrastructurile cotidianului. Diagnosticându-şi cu precizie răul propriu („nehotărârea ucigătoare", „lenevirea sufletească", „complacerea în meditaţii sterile", „abaterile de la lucrul veritabil", „neproducţia serioasă"), scriitorul ne aduce la cunoştinţă „vederile" sale rele asupra vieţii („nimic mai stabil decât provizoratul") şi „democraţiei noastre zănatice" ori asupra „laşităţii noastre tradiţionale". Deziluzionantă se desprinde peste toate, în necruţătoare planşe de acvafortist, breasla scriitoricească, „această lume de intrigărie, cancanerie şi scandaluri, cu invidii mortale şi vrăjmăşii ireductibile". Ca spaţiu al „spovedaniei", *Jurnalul* reprezintă pentru autor ocazia unei lapidare revanşe: „mâine-poimâine se şterge tot şi nu rămâne decât ce am scris". Mesajul încredinţat cititorului prin textul său, cu foarte puţin timp înaintea morţii, e „încredere şi răbdare".

EDIŢII: *Jurnal I–II*, Text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran, Bucureşti, 1984; *Opere*, vol. 17 (*Jurnal* – 1927-1944), vol. 18 (*Alte Jurnale*), ediţie critică de Niculae Gheran, Bucureşti, 1998.

REFERINŢE CRITICE: Al. Dobrescu, în „Convorbiri literare" nr.3, 1984; Ş. Cioculescu, în „România literară", nr. 7, 1984; M. Mancaş, în „Viaţă românească", nr. 10, 1984; V. Fanache, în „Steaua", nr. 4, 1984; A. D. Rachieru, în „Orizont", nr. 45, 1984; I. Simuţ, în „Familia", nr. 3, 1984; M. Sin, în „Vatra", nr.9, 1984; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 27, 28, 1984; I. Vlad, în „Tribuna", nr. 17, 1984; A. Cosma, în „Vatra", nr. 21984; Al. Dobrescu, în „Convorbiri literare", nr. 11, 1985; M. Drăgan, în „Cronica", nr. 48, 1985; M. Mancaş, în „Viaţă românească", nr. 4, 1985; D. Mănucă, în „Convorbiri literare", nr. 11, 1985; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 47, 1985; Al. Zub în „Convorbiri literare", nr. 2, 1985; Fanny L. Rebreanu, *Cu soţul meu.*, 1963; Puia Florica Rebreanu, *Pământul bătătorit de părintele meu*, 1980; S. Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creaţie*, 1985; E. Simion, *Sfidarea retoricii*, 1985; *Rebreanu după un veac. Evocări. Comentarii critice. perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi*, 1985; *Liviu Rebreanu*, antologie de P. Dugneanu, 1987; S. Ilin, *Liviu Rebreanu în agora*, 1988; M. Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, 1993; I. Simuţ, *Rebreanu dincolo de realism*, 1997.

D. C.

JURNAL 1935-1944 — Volum memorialistic de Mihail Sebastian, apărut în februarie 1997 (cu an de apariţie: 1996) la Editura Humanitas din Bucureşti, în îngrijirea Gabrielei Omăt, cu o prefaţă şi note de Leon Volovici. Este, după mărturia istoricilor literari, al doilea jurnal al lui **M. S.**, dar cel dintâi compact, scris cu consecvenţă; prin 1929-33, autorul scrie, în spiritul vremii, un jurnal gidian (cu fragmente publicate în „Cuvântul", în 1929, respectiv în „Azi", în 1933), pentru ca în 1935 el să înceapă un nou jurnal. În 1961, la plecarea din ţară, Benu, fratele scriitorului, decedat la 29 mai 1945 într-un accident de camion, depune manuscrisul *Jurnalului* la Ambasada Israelului din Bucureşti, de unde el ajunge la Muzeul Yad Vaşem din Ierusalim; recuperat de către familie (încercările lui Z. Ornea de a-l obţine pentru publicare sunt zadarnice; e drept, nici garanţii nu se puteau da în privinţa unei editări

Scanned with OKEN Scanner

netrunchiate), este păstrat la Paris (în proprietate particulară) până la înființarea Fundației Mihail Sebastian (Mihail Sebastian Foundation, în SUA), când fondatorul acesteia – americanul Harry From, decedat între timp – îi propune lui Leon Volovici, scriitor israelian de origine română, să editeze împreună textul, el fiind încredințat în cele din urmă Editurii Humanitas și Gabrielei Omăt, care lucrează impecabil, manuscrisul fiind descifrat de către Anca Teodorescu. Anterior apariției în volum, fragmente disparate sunt publicate în „Lumea Românească" (25 dec. 1938: *Jurnal de schi*), „Revista Fundațiilor Regale" (două texte, în nr. 1 și 2, 1945), „Revista literară" (nr. 16, 1947), în ediția M. Sebastian: *Opere* (I-II) din 1962 (fragmentele despre *Jocul de-a vacanța*, selectate de către îngrijitorul ediției, Vicu Mândra), în „Manuscriptum" (nr. 2, 1976; editor: D. D. Panaitescu), „Caiete critice" (nr. 3-4, 1986, nr. dedicat jurnalului ca gen literar; editor: E. Simion), „Revista de istorie și teorie literară" (nr. 1, 1986; editor: Cornelia Ștefănescu) și în „Criterion" (nr.4, 1990; editor: Mircea Handoca). Un episod aparte îl constituie includerea unor fragmente despre Mircea Eliade într-un grupaj nesemnat publicat în revista „Toladot" din Israel (nr. 1, ian.- martie 1972), apariție pe care scrupuloasele *Mențiuni asupra ediției* din preambulul volumului de la Humanitas o trec sub tăcere: cu un ecou considerabil, conținutul lor – coroborat cu apariția în Italia a unei teze de doctorat care vorbește deschis despre „antisemitismul" lui Eliade (R. Scagno: *Religiosità cosmica e cultura tradizionale nel pensiero di Mircea Eliade*, Torino, 1972/73) – aduce serioase prejudicii imaginii profesorului de istoria religiilor de la Chicago. În faza recentă de pregătire pentru tipar, apariția *Jurnalului* este anunțată prin publicarea unor fragmente în „România literară" (nr. 26, 1996) de către Gabriela Omăt.

Așteptat îndelung, cunoscut ca unul dintre marile manuscrise „secrete", „revelatoare" ale literaturii române, *Jurnalul* lui **M. S.** are, la apariție, efectul bulversant al unei psihodrame colective. Pentru Z. Ornea, „lectura e efectiv răvășitoare", jurnalul constituind „capodopera creației" lui **M. S.** (mulți comentatori vor remarca, de altfel, că apariția *Jurnalului* reconsideră locul ocupat în literatura română de către un scriitor din a doua linie valorică). Într-un grupaj din „România literară", S. Damian vorbește despre „intensitatea percepției răului" din jurnal, pentru ca în paginile de alături, sacerdotul eliadesc Mircea Handoca să conteste din nou (o mai făcuse în volumul *Pe urmele lui Mircea Eliade*, Tg.Mureș, 1996) legitimitatea asocierii lui M. Eliade cu extremismul legionar. Un efect de recepție bulversant îl are superba conferință *Sebastian – mon frère*, pe care Gabriel Liiceanu o susține la sediul Comunității Evreiești din România (13 aprilie 1997) și o publică în revista „22" (nr. 17, 1997); iritarea surdă provocată în unele cercuri de acest text, excepțional ca mesaj, tensiune intelectuală și ca ținută literară, va fi în cele din urmă sintetizată de către Ileana Ioanid, în „Adevărul literar și artistic" (25 mai 1997). Asemenea reacții emoționale estompează – și cu siguranță întârzie – aprecierea detașată, obiectivă a jurnalului, exercițiu critic în care excelează, la data apariției, în regim de pionierat solitar, doar Dan C. Mihăilescu. Pe ansamblu însă, cartea stârnește emoții, semn că publicarea ei trimite mult dincolo de cadrul limitat al literaturii: se discută, pe marginea ei, atitudinea românilor față de evrei, problemele spinoase ale naționalismului „bun" și „rău" autohton, drama legionară, de dreapta, a generației Eliade–Noica–Cioran și, nu în ultimul rând, veridicitatea sau falsul de substanță al conștiinței istorice plămădite în România în perioada de după 1947. Introspecția colectivă pe care o prilejuiește *Jurnalul* angajează problematica mesianismului retrospectiv, derivat din satanizarea globală a istoriei de după 1947 și din investirea celei anterioare cu virtuți resurecționare, cathartice. În avangarda canonică a acestei din urmă perspective se situa, incontestabil, marea generație Eliade–Cioran-Noica, tutelată de către fascinanta figură a genialului histrion care a fost Nae Ionescu, percepția energetismului etnocentric de tinerețe al acestei generații fiind estompată de viziunea magnifică a împlinirii ei ulterioare (la cei trei deja menționați), sau, dimpotrivă (dar într-un regim simbolic complementar), de compasiunea generată de martiraj (în cazul lui Mircea Vulcănescu). *Jurnalul* lui **S.** radiografiază fără patimă, obiectiv, de pe poziția victimei lucide, credibile, atitudinea oficială față de evrei din

Scanned with OKEN Scanner

perioada celui de-al doilea război mondial, contribuind la deconstruirea unor mituri istorice. Autopsia rinocerizării colective (pe care o denunțase și E. Ionescu) e realizată aici din interior, zi de zi, oră de oră, de către un prieten, de către un fost și actual tovarăș de drum (în cele literare) al multor protagoniști redutabili din volum, un prieten transformat însă implacabil, circumstanțial, în victimă. **S.** simte acut rugina vremii urcând insidios în oameni, vede cu propriii săi ochi, incredul până la un moment dat, trist (dar niciodată scârbit) ulterior, cum ciuma verde dizolvă implacabil conștiințe admirate ca fiind integre, gândiri în aparență solide, facultăți de judecată văzute până atunci ca fiind lipsite de fisură. Camil Petrescu, întâlnit în Piața Palatului din București, i se plânge autorului de numărul prea mare de evrei din centrul Capitalei (p.153); la 30 decembrie 1937, același Camil îi comunică febril că se va înscrie în Garda de Fier, dacă acest pas i se va părea profitabil (p.138). În 17 decembrie 1937, **S.** citește în „Buna Vestire" *De ce cred în biruința mișcării legionare* de Mircea Eliade și înțelege motivele obscure pentru care nu a fost primit în casa acestuia (prieten de-o viață) cu zece zile mai devreme (pp.132-133); în 25 martie 1937, autorul notează neutru că „Mircea a fost miercuri seara la baletele Jooss, care l-au revoltat – cum îi spunea lui Comarnescu – prin «spiritul lor iudaic». A găsit că spectacolul e semit."(p.120) La 20 septembrie 1939, i se relatează o diatribă particulară a aceluiași Eliade: „«Rezistența polonezilor la Varșovia – zice Mircea – este o rezistență iudaică. Numai jidanii sunt în stare să șantajeze cu femeile și copiii aruncați în prima linie, pentru ca să abuzeze astfel de scrupulele germane. Germanii n-au nici un interes să distrugă în România. Numai o politică progermană ne poate salva.»" (pp. 231-232) Mobilizat în armată, în februarie 1940, el simte suspiciunea din jur paralizându-i libertatea: „Căpitanul Căpușneanu de la mobilizare a aflat «cum stau lucrurile» cu mine. Numele meu rectificat nu mă acoperă destul pentru el. Voi mai aștepta deci nu știu până când. Un jidan poate să aștepte. Nimic, nici cel mai simplu lucru nu se poate face pentru noi. Suntem leproși. Ordinele sunt oficial antisemite, dar ceea ce e mai tare decât ordinele sunt sufletele." (p.260) În mai 1941, Dumitru Caracostea, nou numit la Fundațiile Regale în locul lui Al. Rosetti, decide abuziv „scoaterea capitolelor privitoare la scriitorii evrei din *Istoria* lui Călinescu, care se află sub tipar" (p.338; decizia nu va fi, totuși, pusă în aplicare). Ca urmare a măsurilor antisemite oficiale luate, autorul își pierde slujba, e silit să renunțe la garsoniera pe care o ocupa, e supus unor tracasări continue. Ingineria diabolică a urii e consemnată în jurnal cu o precizie rece, resemnată: evreilor li se taie telefonul, sunt scoși din case, obligați să presteze munci comunitare, siliți să doneze mobilier și haine statului, sunt scoși prin decret la curățatul zăpezii, discriminați prin reduceri procentuale în rația generală de alimente. Conștiință morală impecabilă, **S.** (care trăiește toate acestea după amara experiență a romanului *De două mii de ani*, prefațat perfid de Nae Ionescu) nu se revoltă, nu cade în scârbă; există în jurnal, sub acest aspect, un imperativ al lucidității, al demnității umane, al cărui mecanism e consemnat la 8 aprilie 1941: „Angoissă, tristețe, singurătate apăsătoare. Și peste toate, voința – mai mult «principială» – de a rămâne totuși în picioare." (p.324) O kafkianizare a autorului e, cu toate acestea, vizibilă, ca de pildă în această notă din 14 ianuarie 1941: „Seară de neliniște – fără să-mi dau seama exact de ce. Simt amenințări nelămurite. Parcă ușa nu e bine închisă, parcă obloanele ferestrelor sunt transparente, parcă zidurile înseși devin străvezii. De oriunde, în orice moment, e cu putință să năvălească de afară nu știu ce primejdii, pe care le știu de fapt prezente totdeauna, dar cu care mă obișnuiesc, până a nu le mai simți. Și deodată, totul devine apăsător, imediat, sufocant. Ai vrea să strigi după ajutor – dar spre cine? Cu ce glas? Cu ce cuvinte?" (pp.287-288) Neîndoios, palierul politic al jurnalului le covârșește pe celelalte, dar a citi textul exclusiv ca raport politic ar fi o parțializare vinovată față de amploarea întregului. Există, dincolo de nivelul politic, *în interstițiile lui* (pentru a formula mai corect), un jurnal de lectură, unul simili-monden, unul erotic și unul de creație (autorul elaborează acum *Accidentul*, asistă la premiera uneia dintre piesele sale, încearcă bruioane nefinalizate). Există, în plus, un jurnal al solitudinii, al singurătății zidite în muzică, pasiunea autorului pentru concertele simfonice difuzate la radio

Scanned with OKEN Scanner

fiind – la fel cu aceea a multor contemporani de-ai săi – nelimitată. Însumând toţi aceşti vectori, rezultă un text tulburător, incontestabil, al cărui impact asupra publicului reprezintă o bună oglindă a imaginii de sine a României de azi. Paradoxul face ca terenul pe care a explodat *Jurnalul* lui **S.** să nu fi fost cu totul nepregătit pentru întâmpinarea unei asemenea unde de şoc: traducerea monografiei lui I. P. Culianu dedicată lui Mircea Eliade, eseul *Felix Culpa* al lui Norman Manea, studiul lui Leon Volovici (în traducere) despre *Ideologia naţionalistă şi problema evreiască în România anilor '30* şi mai cu seamă foarte erudita cercetare a lui Z. Ornea, publicată sub titlul *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, creaseră deja, cel puţin în principiu, o stare de spirit propice unei abordări ştiinţifice, eliberate de patimi obscure şi de vituperanţe. Li se adaugă, urcând din trecut, avertismentele „clasice" ale lui Eugen Ionescu privind „rinocerizarea" generaţiei sale; cu toate acestea, în cercul fierbinte al discuţiilor stârnite de *Jurnalul* lui **S.** continuă şi azi polemicile surde, semn că timpul nu a venit încă pentru asimilarea lui obiectivă, completă.

EDIŢII: *Jurnal 1935-1944*. Text îngrijit de Gabriela Omăt. Prefaţă şi note de Leon Volovici Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: Mircea Handoca: *Pe urmele lui Mircea Eliade*, 1996; Z. Ornea, în „România literară", nr. 5, 1997; dezbaterea Jurnalul lui Mihail Sebastian, din „România literară", nr. 22, 1997 (cu participarea lui M. Handoca, S. Damian şi Gheorghe Grigurcu); Dan C. Mihăilescu, în „22", nr. 3 şi 4, 1997; G. Liiceanu, în „22", nr. 17, 1997 (textul conferinţei *Sebastian – mon frère*, rostită la 13 apr. la Sediul Comunităţii Evreieşti din România, Bucureşti; v. şi replica Ilenei Ioanid, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 369 din 25 mai 1997); Cornelia Ştefănescu, în „Jurnalul literar", nr.13-22 (sic!), 1997; E. Simion, în „Literatorul", nr. 8 şi 9-22 (sic!), 1997; Leon Volovici (în dialog cu G. Adameşteanu), în „22", nr. 27, 1997.

Şt. B.

JURNALUL DE LA PĂLTINIŞ — Volum memorialistic de Gabriel Liiceanu, subintitulat „Un model paideic în cultura umanistă", dedicat recluziunii montane sibiene a lui Constantin Noica. A apărut la Editura Cartea Românească din Bucureşti (1983), materialul aluvionar al volumului, format preponderent din scrisori aparţinând persoanelor din anturajul filosofului, fiind strâns ulterior (1987) în culegerea de mare succes *Epistolar*, redactată tot de către G. Liiceanu. O „ediţie revăzută şi adăugită" a *Jurnalului* apare la Editura Humanitas din Bucureşti în 1991.

Deşi nu aparţine genului beletristic, *Jurnalul de la Păltiniş* al lui **G. L.** îşi justifică prezenţa în dicţionarul de faţă prin imensul impact social şi literar pe care l-a avut în epocă, fiind, împreună cu *Epistolarul* apărut patru ani mai târziu, unul dintre volumele cele mai citite (venerat sau contestat) ale României deceniului 9. Prin factura sa atipică, *Jurnalul* reprezintă un caz de sociologie culturală, ecourile apariţiei sale persistând şi azi, când conturul admiraţiei populare iraţionale faţă de Noica pare să se fi estompat, pe fondul distanţării critice impuse de timp şi al revelării unor detalii biografice menite să confirme armistiţiul tacit existent între filosof şi Putere. Interesant e că volumul lui **L.** a fost scris tocmai din dorinţa de a-l răpi pe filosof adulaţiei comune, pentru a-l restitui solitudinii protectoare a creaţiei; astfel, *Jurnalul* deconstruieşte mai întâi un mit popular, pentru a-l înlocui apoi cu unul de factură iniţiatică elitistă, („catharii de la Păltiniş" – va titra N. Steinhardt!), bazat pe logica cercului închis, impenetrabil, specific afinităţilor selective. Repudierea literarului, prezentă în volum, va stârni repulsia multor pene inflamate, Al. George (oral) sau E. Simion (în scris) excelând polemic în avangarda unor cohorte de comilitoni zeloşi în vituperanţe şi covârşitori în număr. Nu există literat sau intelectual român pe care *Jurnalul* să-l fi lăsat rece, motivaţiile fervorii generale fiind util de decriptat. Uzând de un termen de dată mai recentă, lansat în circulaţie în România de către Virgil Nemoianu, se poate afirma că *Jurnalul de la Păltiniş* şi discuţiile pătimaşe stârnite în jurul lui au reprezentat la noi, la data apariţiei, o „bătălie canonică", prin contestarea publică a supremaţiei pârghiei de consacrare socială pe care o reprezenta literatura. Ani de-a rândul, subminarea prin ideologie marxistă a filosoficului şi demonetizarea acestuia printr-un verbiaj ignorant, autosuficient, orgolios-totalitar, au avut drept consecinţă crearea unor pârghii publice de consacrare care situau în centrul lor literatura. Tot acest eşafodaj a fost

Scanned with OKEN Scanner

serios zdruncinat prin apariția *Jurnalului de la Păltiniș*, prin intermediul căruia canonul filosofic își revendică în mod fățiș superioritatea în raport cu cel literar. Nu întâmplător, efectul bulversant a fost pe măsură. Mai mult, această preeminență e afirmată în numele reînnodării legăturilor cu marea generație interbelică a lui Mircea Eliade sau Emil Cioran, palier sufletesc sensibil al tuturor generațiilor literare românești postbelice. I se adaugă fascinația „originilor", a ontologicului, noul canon culpabilizând implicit literatura prin degradarea ei la stadiul de „fenomen" accidental al unei realități mai profunde. La nivel formal, circumstanțial, această strategie contestatară de profunzime e condiționată de apariția unei promoții filosofice excelente, cu vârfuri de lance de calibrul lui **G. L.** sau Andrei Pleșu, capabile să susțină cu ușurință partitura – exasperantă pentru marea masă „democratică" – a inițierilor spirituale dobândite prin logica impenetrabilă a cercului închis, privilegiat. Sub aspectul sociologiei canonice, Noica devine aici nu atât exponentul, cât armura de acoperire a noului grup: cu un efort minim, ne putem imagina un *Jurnal de la Păltiniș* fără...Noica, aura charismatică a grupului strâns în jurul ideii paideice funcționând la fel de eficient și în absența Maestrului. Peste Ocean, acest mecanism promoțional are un reflex complementar în ecuația M. Eliade – Culianu, atât monografia acestuia din urmă dedicată lui Eliade, cât și discuțiile din jurul lui Noica având ceva comun: relativizarea premeditată a apartenenței celor doi, în tinerețe, la legionarism. La Păltiniș, cercul din jurul lui Noica funcționează strict pe logica segmentelor închise; deși noicismul ca atare se bucură de o mare audiență în țară, cu puncte de amplitudine articulate în cărți sau tratate (Corneliu Mircea, Constantin Barbu), nimeni nu pătrunde în cercul trasat de către **L.**, nici măcar Andrei Cornea, foarte promițător încă de pe atunci: nici un „intrus" sau discipol nu e consacrat de grup, deși ei continuă să urce serpentinele de la Sibiu exclusiv în momentele în care protagoniștii cercului închis nu sunt în zonă. În timp, acest mecanism de solidarizare activă creează cea mai redutabilă platformă promoțională din cultura română de după decembrie 1989, forța ei manifestându-se amplitudinar în complexa campanie de impunere a lui H.-R. Patapievici; șocurile secundare ale acestui cutremur promoțional (Cristian Bădiliță, Vlad Zografi) au avut, însă, efecte estompate. Un ultim aspect, parțial elucidat până acum, vizează permisivitatea Puterii în privința *Jurnalului de la Păltiniș*: ce a determinat cenzura să accepte apariția volumului, știut fiind că Puterea reacționa alergic și violent la orice carte menită să promoveze o personalitate, alternativă la cea „unică", grotească dar canonică, a „Cârmaciului". Nimic din spiritul *Jurnalului* nu interferează cu idiosincraziile oficiale, dimpotrivă: cazul e, de aceea, cu atât mai curios. Explicații plauzibile, menite să justifice măcar indirect bunul de tipar, există totuși, ele aparținând tot registrului strategic-canonic. La un prim nivel, apolitismul propovăduit de Noica, sfatul insistent dat discipolilor de a nu-și rata cariera intelectuală din cauza unor „gesturi definitorii", venea în întâmpinarea intereselor regimului, convins că un asemenea îndemn putea deveni contagios, îndepărtând multă lume de pe calea periculoasă a disidenței politice. Apoi, *Jurnalul* apare în siajul scandalului monden provocat de afacerea „meditației transcendentale", care sugerase (model foarte periculos pentru regim) o soluție spirituală cosmopolită, ca alternativă la presiunile ideologice și materiale extreme promovate de Putere, la nici doi ani după ce „Cârmaciul" decisese pauperizarea populației pentru achitarea integrală a datoriilor externe ale țării. Ca alternativă la soluția cosmopolită a „meditației transcendentale", Noica sugera, prin *Jurnal*, o retragere în munții „noștri", o repliere dezinteresată în interior, care, combinată cu ecuația abținerii de la „gestul definitoriu", oferea o perspectivă de obediență difuză asigurătoare. Nu trebuie uitat nici faptul că *Jurnalul* reprezintă o *dezvăluire*, o *exhibare*, fiind expresia exoterică a unei realități ezoterice: mitul Noica. Scos astfel din „mister", prezentat tuturor, mitul pălește ca forță de atracție și penetrație; se știe că, sub acest aspect, fascinația lui Noica se estompează oarecum după apariția volumului, numărul celor înfiorați care urcă la Păltiniș fiind, după 1983, mai mic decât al pelerinilor de dinainte de această dată. Dar Puterea pare să fi jucat, abil, încă o carte atunci când a autorizat volumul. Data apariției sale coincide cu radicalizarea vocilor literare protestatare din

Scanned with OKEN Scanner

Estul Europei: scriitorii polonezi se distinseseră în reflectarea revoltelor de la Gdansk sau Poznan, Havel își făcea auzit glasul la Praga, gloria lui Soljenițîn era la apogeu. Pentru a preîntâmpina solidarizări nedorite în interior, Puterea de la București s-a folosit din nou de Noica, creând un „scandal" de interior, „pur", în care, în mod aparent, nu era implicată. Confuzia canonică ce a urmat a avut drept consecință zdruncinarea conștiinței de sine a literaților, adică exact ce se urmărea.

EDIȚII: *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, București, 1983; *Idem* (ediție revizuită și adăugită), București, 1991.

REFERINȚE CRITICE: *Epistolar*, prezentat și îngrijit de Gabriel Liiceanu, 1987; N. Steinhardt, în *Familia*, nr. 12/1983; Ion Coja, în „Luceafărul", nr. 8, 1984; Val Condurache, *Portret al criticului în tinerețe*, 1984, respectiv în „Convorbiri literare", nr. 2, 1984; Vasile Gogea, în „Astra", nr.1, 1984; Virgil Leon, în „Echinox", nr. 3-4, 1984; Dan Pavel, în „Amfiteatru", nr. 9, 1984; George Șerban, în „Tomis", nr. 3, 1984; Ion Stroie, în „Luceafărul", nr. 13, 1984; M. Nasta, în „International Journal of Romanian Studies", vol. 4 (nr. 2: 1984-86); E. Simion, *Sfidarea retoricii*, 1985, Constantin Noica, *Autoprezentare*, în „Tribuna", nr. 50, 1987 (reluarea unui text din *Filosofia Oggi*, nr.2, 1985); A. Marino, în „Tribuna", nr. 45, 1987 și 16, 1988; Anton Dumitriu, în „Luceafărul", nr. 50, 1987; Eugen Barbu, în „Săptămâna", nr.882-883-884-885-889/1987; Șerban Foarță, în „Orizont", nr.44, 1987; M. Iorgulescu, în „România literară", nr. 37, 1987; M. Papahagi, în „Tribuna", nr. 36, 1987; Liviu Petrescu, în „Steaua", nr. 10, 1987; Claude Karnoouh, *L'Invention du peuple*, 1987 (trad. rom. în 1994); Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, University of California Press, 1991 (trad. rom: *Compromis și rezistență*, 1994); A. Marino, în „22", oct. 1992 (studiu în trei părți); Dan Câmpean, *Patrimoniul Constantin Noica: o carte-document*, 1992; Gabriel Liiceanu, *Cearta cu filosofia*, 1992; E. M. Cioran, *Istorie și utopie*, 1992; I. Negoițescu, *Istoria lititeraturii române*, 1992; Izabela Vasiliu-Scraba: *Filosofia lui Noica. Între fantasmă și luciditate*, 1992; Al. George, în „România literară", nr. 30 sept.-13 oct. 1992 (două texte); M. Eliade, *Jurnal*, 1993; A. Pleșu: *Jurnalul de la Tescani*, 1993; idem, *Limba păsărilor*, 1994; V. Ierunca, *Subiect și predicat*, 1993; M. Lovinescu, *Unde scurte* II, III (1993-94); Ion Dur: *Noica – între dandysm și mitul școlii*, 1994; Vasile Dem. Zamfirescu, *În căutarea sinelui*, 1994; Mircea Handoca: *Constantin Noica*, 1995; Mihail Grădinaru, *Modelul ontologic*, 1994; Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995; A. Marino, *Pentru Europa*, 1995; M. Sebastian, *Jurnal*, 1995; Alexandra Laignel-Lavastine, *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica*, 1998.

St. B.

JURNALUL FERICIRII — Memorii de N. Steinhardt, apărute la Editura Dacia, 1991. Fiind vorba despre o scriere memorialistică ce evocă detenția politică a autorului (închis între 1960-1964 pentru vina de a fi frecventat un grup de intelectuali – C. Noica, D. Pillat, Al. Paleologu, S. Mezincescu, M. Rădulescu etc. – unde se citeau manuscrise proprii și cărțile apărute în Occident ale lui M. Eliade și E. Cioran, considerate în anchetă propagandă ostilă regimului), *Jurnalul...* are el însuși o biografie zbuciumată. El se înscrie în categoria cărților cu destin special, eroic, interzise în regimul comunist, deoarece conțineau dezvăluiri incomode despre o perioadă de teroare pe care puterea ar fi vrut s-o șteargă din memoria colectivă. Finalizat la începutul anilor '70, *Jurnalul...* (având circa 570 de pagini) este confiscat de către Securitate. În aceste condiții, autorul redactează o a doua versiune (aproximativ 760 de pagini). Există, de asemenea, o a treia variantă, prescurtată, care a fost scoasă clandestin din țară și difuzată pe postul de radio „Europa liberă" (1988-1989), în emisiunea „Cartea pe unde". Datorită intervențiilor făcute de conducerea Uniunii Scriitorilor, Securitatea restituie prima variantă autorului. După câtăva vreme, în urma unui denunț care semnala că **N. S.** deține la Rohia cărți cu autograf ale prietenilor săi din emigrație (Eliade, Cioran, Ionescu), monahul este convocat – în anii '80 – la Securitate și amenințat. E momentul în care (reeditându-se în mare măsură scenariul stalinist care a dus la arestarea sa) autorul își vede din nou primejduite manuscrisele și decide să le ascundă. Complicele său a fost universitarul clujean V. Ciomoș, ce va fi investit, mai apoi, cu rolul de legatar testamentar. În îngrijirea acestuia, prima variantă a *Jurnalului...* apare la Editura Dacia din Cluj în 1991. A doua variantă a fost încredințată Editurii Humanitas și până în momentul de față n-a văzut lumina tiparului.

Deși se intitulează jurnal, scrierea autobiografică a lui **N. S.**, redactată – în cea mai

Scanned with OKEN Scanner

mare parte – ulterior desfăşurării evenimentelor, se înscrie, ca specie literară, în clasa memoriilor. Autorul însuşi precizează în primele rânduri ale cărţii: „Creion şi hârtie nici gând să fi avut la închisoare. Ar fi aşadar nesincer să încerc a susţine că «jurnalul» acesta a fost ţinut cronologic; e scris *après coup*, în temeiul unor amintiri proaspete şi vii". Textul valorifică, de altfel, avantajele speciei, atât în ceea ce priveşte viziunea de ansamblu (care în memorii, spre deosebire de jurnal, e integratoare), cât şi în planul strict compoziţional, al procedeelor şi tehnicilor narative. Fiind o rememorare în care accentul cade mai puţin pe desfăşurarea unor fapte şi precumpănitor pe derularea şi reconstituirea unui traseu interior, procedeele de construcţie sunt proprii prozei psihologice analitice, menite să redea – prin asociaţii libere – fluxul dezordonat şi spontan al conştiinţei. Prin urmare, în detrimentul dispunerii cronologice (de tip tradiţional), **N. S.** optează pentru o distribuire aleatorie a materialului autobiografic („aşa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imginile, aducerile aminte, cugetele"), pentru tehnica flash-urilor şi a fragmentului. Dacă miezul incontestabil al evocării îl constituie aventura conştiinţei în timpul detenţiei politice (1960-1964), naraţiunea înregistrează atât secvenţe temporale precedente (cea mai veche aducere-aminte e datată 1924), cât şi ulterioare (până în 1971) întemniţării. Acelaşi principiu dinamic al variaţiei (care face posibilă libertatea de mişcare în plan spaţio–temporal, saltul de la un moment la altul, de la Jilava 1960 la un Bucureşti domestic din 1931 şi de aici la celula din Gherla 1962 etc.) guvernează, de asemenea, planul tematic şi cel stilistic. În plan tematic istoria eului se întrerupe adesea pentru a face loc unor veritabile eseuri; deşi reflectă şi dezvăluie ele însele personalitatea autorului, aceste discursuri îşi prezervă, în acelaşi timp, propria lor independenţă în naraţiune. Coexistă astfel, în *Jurnalul...*, pagini de hermeneutică literară, eseu moral, exegeză biblică, predică religioasă (explicarea învăţăturii *Evangheliilor*), cercetare sociologică, analiză şi teorie politică. **N. S.** se deconspiră, astfel, între altele, drept un pregnant analist politic al regimurilor politice totalitare: „Ororile regimurilor totalitare nu pot fi în general detectate decât dacă regimul respectiv practică o brutalitate simplistă (...) Deîndată însă ce avem de a face cu sisteme subtile şi grijulii de salvarea aparenţelor – unde se lucrează sistematic şi savant – depistarea este incomparabil mai grea şi în faţa istoricului se iveşte problema *crimei perfecte*. Aflarea adevărului în acest caz a înfrânt mulţi specialişti şi detectivi de seamă" (subl. în text). Această eterogeneitate tematică atrage după sine diversitatea registrelor vorbirii; dacă toate sunt, în egală măsură, temele aceleiaşi lumi şi „cugetele" aceleiaşi persoane, ele îşi află expresia adecvată în pluralitatea limbajelor. *Jurnalul...* oferă în acest sens, o veritabilă, literară paradă a limbajului, valorificat cu iscusinţă în diversitatea sa: de la limbajul neutru al cercetătorului (exemplificat mai sus) la limbajul evlaviei, de la rostirea entuziastă şi euforică la sintaxa îndoielii, de la vorbitul „buruienos" (exersat prima dată la ancheta de la Securitate) la vorbirea înaltă, plin ritualică, a psalmistului: „Mîntuitorul nu mai e printre ai Săi, mirele a plecat. Dar se cuvine să începi, tu om, a secreta fidelitate şi un nou fel de fericire, mai în surdină, şi să desprinzi realitatea prezenţei Mângâietorului în locul cel mai neaşteptat, mai arid: în tine". În totul savuroase sunt pasajele (intitulate *Bughi mambo rag*) în care realitatea cotidiană a celulei, amestecul ei de oameni şi de preocupări, e redată prin intermediul unor întretăiate frânturi de conversaţie: „N-a vrut să mă asculte Maniu, şi cât l-am rugat, ei, dacă ar fi vrut să mă asculte, s-a luat după Penescu... Budinca de griş? să-ţi spun eu cum se face budinca de griş, că văd că dumneata habar n-ai... Ei, dumneata care zici că ai trăit atâta la ţară, ia să te vedem: găina cotcodăceşte, rata măcăie, gâsca gâgâie, iar curcanul ce face? Ai? Borboroseşte, domnule, borboroseşte... Natalia Negru, aşa o chema... Da de unde! Asta a fost femeia pentru care s-a omorât Şt. O. Iosif, pe a lui Odobescu o chema altfel, nu-mi aduc aminte acum". În acest du-te-vino narativ (menit să traducă, fluent şi viu în pagină, un principiu mult mai complex: „simultaneitatea pluralităţii planurilor cotradictorii ale conştiinţei") se configurează şi se impun sensurile majore ale unui traseu interior. Evreu prin naştere, **N. S.** caută – la fel ca şi Mihail Sebastian, cel din *De două mii de ani*, dar şi cel din *Jurnal* – rădăcina care să-l fixeze într-un pământ solid (cel al românităţii) şi să-l absolve de neliniştile şi pribegia metafizică a neamului său. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

Sebastian nu va încheia niciodată o căutare chinuitoare şi va afla mereu motive care să-l menţină într-o dramatică, nefericită condiţie de exclus, **N. S.** ajunge la un liman şi la o fericită împăcare. Atât prin origine (părinţii lui **N. S.** sunt aproape integraţi comunităţii româneşti), cât şi prin structură, cei doi se află pe poziţii diferite. Sebastian e un lucid neliniştit şi pasional, **N. S.** e un inocent dilematic şi euforic. Autorul *Jurnalului fericirii* e hărăzit cu o fire însetată de armonie, deschisă spre comunicarea cu ceilalţi, decis să descopere oaze paradisiace într-o realitate infernală şi să se lase pradă trăirilor beatitudinale într-o lume de anxietăţi. Această fericire o poate provoca întâi de toate întâlnirea cu celălalt, pentru care **N. S.** e mereu disponibil. Detenţia însăşi nu e altceva decât urmarea monstruoasă (datorită unui regim politic totalitar, ce cultivă dezbinarea şi ura, dizolvând orice grup de prieteni, a unor întâlniri mirabile, fericite: cu C. Noica, Al. Paleologu, D. Pillat etc., marii săi prieteni (pe care refuză să-i trădeze devenind martor al acuzării), viitorii săi tovarăşi de „lot" politic. Deşi închisoarea îl face să cunoască în acest plan momente crude şi dificile, ale celui „fript de înşelăciune", acelaşi spaţiu „ireal de sinistru" îi oferă şansa unor întâlniri umane excepţionale, ducându-l, în comuniunea cu celălalt, până la euforie şi transfigurare lăuntrică. Astfel e trăită întâlnirea cu Sandu L., fost legionar, îmbrăţişarea fraternă pe care şi-o dau ducându-l la „starea aceea de nespusă fericire faţă de care orice băutură, orice erotism, orice spectacol, orice mâncare, orice lectură (...) sunt nimica toată, praf şi cenuşă, amăgire, gol, pustietate, aramă sunătoare şi chimval zăngănitor (...). Valuri de bucurie se revarsă asupra noastră, curg, ne inundă, ne covârşesc". Dilemele şi neliniştile lui **N. S.** îşi au, în schimb, sursa în faptul că această extatică relaţie interumană nu-şi găseşte corespondent în planul spiritual al credinţei. Fascinat de creştinism încă din copilărie, participant constant la slujbele religioase ortodoxe („priveam, ascultam, mă rugam: zvâcnit, nesigur, nedecis, încurcat"), **N. S.** se simte decenii la rând incapabil şi nepregătit pentru majora întâlnire cu Iisus („Nu, nu pot trece la creştinism"), ceea ce-i întreţine – unei naturi dornice de desăvârşitul acord – o permanentă stare de neîmplinire. Tentativa (din nou, de semnalat, similară cu cea a lui M. Sebastian) de a se integra comunităţii evreieşti eşuează; ispita creştinismului, însă, e constantă. Dacă temniţa înseamnă în planul relaţiilor interumane (dincolo de abjecţie, suspiciune şi ura ce există şi sunt înregistrate) împlinirea însăşi a condiţiei paradisiace („ea presupune în primul rând capacitatea de a te bucura de bucuria altuia, de a o împărtăşi"), tot ea constituie, de asemenea, locul privilegiat al convertirii la creştinism. Imaginea crucii îl însoţise, fermecându-l, încă din copilărie; acum, ea trece din planul hieratic al unui simbolism abstract în concreteţea propriului destin. Tocmai traseul suferinţei carcerale, al torturii şi umilinţelor, traseu *al crucificării*, îl îndreaptă – provocându-i, astfel, întâlnirea cea mai de preţ şi cea mai neasemuită fericire – spre creştinism. În temniţă, **N. S.** decide să primească – într-o atmosferă ecumenică – botezul: „De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul şterge toate păcatele. Mă nasc din nou, din apă vie şi din duh rapid". Din acest moment, chiar dacă nu este părăsit de îndoieli (pe care le consemnează), **N. S.** înţelege că propria sa viaţă are un sens major, integrator şi absolvitor. Un sens care nu e uşor de descifrat şi nici lesne de trăit întrucât calea cristică este, prin execelenţă, una paradoxală: nevinovăţia se dobândeşte trecând prin sentimentul culpabilităţii, bucuria se câştigă prin suferinţă, iar pacea şi liniştea vin „pe calea aventurii celei mai temerare, a luptei neîncetate, a acrobaţiei celei mai riscante". Dacă, aşadar, „singurul tărâm unde poate miji adevărul" vieţii creştine este cel „al contradicţiei şi al paradoxului", atunci mărturia despre acest adevăr nu poate fi ea însăşi decât paradoxală şi contradictorie, dornică să provoace perplexităţi, înainte de a oferi soluţii, tentând mai mult să uimească decât să instruiască. Deloc întâmplător, cartea lui **N. S.** e străjuită de două stări contradictorii. Ea se deschide cu o dramatică imagine de sine, a celui care se percepe ratat, îmbătrânit, mânjit, aflându-şi locul „printre murdării, printre căldicei". Imaginea finală e alta, salvatoare: „Creştinismul mă păstrează cu ceva tineresc în mine şi neplictisit, nedezamăgit, nescârbit, nesupărat. (...) Numai creştin fiind mă vizitează – în pofida oricărei raţiuni – fericirea, ciudat ghelir". Între cele două stări, conciliindu-le, se află un întreg traseu care mărturiseşte despre experienţele celei mai mari mi-

Scanned with OKEN Scanner

nuni cristice (în opinia lui N. S.): „transformarea făpturii". Datorită acestui sens major pe care îl țese cu finețe, dar și datorită arhitectonicii savante, cu adevărat literare, *Jurnalul fericirii* se înscrie între cărțile excepționale ale literaturii române contemporane.

EDIȚII: *Jurnalul fericirii*, Cluj, 1991; *Jurnalul fericirii*, Cluj, 1997.

REFERINȚE CRITICE: Fl. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 17, 1991; N. Manolescu, în „România literară", nr. 18, 1991; Gh. Grigurcu, în „Viața românească", nr. 9, 1991; *Cartea unui scriitor creștin (colocviu critic), în „Familia", nr. 9, 1991; George-Carpat Foche, în „România literară", nr. 48, 1991; Ioan Pintea, în „Apostrof", nr. 6/ 1991; Cornel Moraru, în „Vatra", nr. 1, 1992; Virgil Ierunca, în „Viața românească", nr. 6-7, 1992; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, 1994; I. Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994; Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul infernului*, 1998.

S. C.

JURNALUL UNEI FIINȚE GREU DE MULȚUMIT 1932-1947 — Opera diaristică a Jeniei Acterian, tipărită de Ed. Humanitas, la București, în 1991. „Destinat focului", întrucât autoarea nu accepta ca textul „să fie citit de ochi străini", jurnalul a fost „dat în vileag", după moartea sa, de către fratele ei, Arșavir, singurul supraviețuitor al familiei Acterian. Socotind că „acest document, în multe privințe evocator și elocvent, merită să fie publicat", îl încredințează, inițial fragmentar, prin secvențele referitoare la Emil Botta, ulterior integral, însoțindu-l de propriile pagini de *Jurnal despre Jeni Maria* (20 apr. 1958 – 13 mart. 1959), Doinei Uricariu, realizatoarea ediției și semnatara postfeței cărții apărute în col. *Memorii. Jurnale*. Din primul caiet, „ars într-un moment de luciditate", s-a păstrat o singură însemnare, datată marți, 12 dec. 1932, când autoarea avea 16 ani. Jurnalul continuă, cu câteva întreruperi și hiaturi datorate nu atât „lipsei de disciplină" sau „lenei", cât anihilării sufletești din perioadele de criză (moartea părinților, războiul), din 3 febr. 1933 până în 22 aug. 1947. Textul prinde în cuvinte „tot vârtejul din suflet", adică „lucruri profund intime", de tulburătoare viață interioară, dând contur unui Personaj feminin sclipitor, imaginabil ca ipostază de la altă vârstă din realitatea reală a întruchipărilor fictive de felul Fetei Împăratului Roș și a Doamnei T. În același timp, scrierea oferă sugestive detalii despre ambianța intelectual-universitară și artistică – a vremii când, foarte tineri, încep să se afirme marii prieteni ai scriitoarei: Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Margareta Sterian, Liviu Ciulei, Cella Delavrancea, Clody Bertola, Emil Botta, Alice Botez, Militza Pătrașcu. Interesul literar al jurnalului care adună în paginile sale sevele unei culturi excepționale stă în desenul particular al arhetipurilor: solitudinea iremediabilă în infernul vulgar al lumii, decepția dragostei ce nu poate atinge absolutul, farmecul straniu al lucrurilor trecătoare, panica morții, descompunerii și neantului.

Norocul alegerii primei cărți achiziționate de **J. A.** o aduce, prin *Jurnalul* Katherinei Mansfield, în posesia diapazonului de identificare a tonului just al confesiunii. Exclamația „e cu adevărat o minune de simplitate și natural" determină astfel, din capul locului, sesizarea prin contrast a propriului deficit stilistic – „simt că scriu oribil... sunt furioasă că nu pot exprima mai simplu. Se degajă o atmosferă de prețiozitate și prostie care nu consună cu adevăratul meu caracter" – și în consecință efortul de „corijare" a stilului din „vechiul jurnal" abandonat. Intrată, după terminarea liceului, „într-o pauză", autoarea se simte trăind în intervalul „dintre două epoci", năpădită „de o neliniște atroce" pe care o combate citind. Lecturile numeroase, selectate cu gust de pe acum infailibil – Maurois, D. H. Lawrence, Huxley, Céline, M. Eliade, Samain, Virginia Woolf, Ibrăileanu etc. – revarsă asupra jurnalului o abundență de impresii și notații cu diagnostic precis și de nedisimulată jubilație: „Ce bine e în singurătate cu Proust în fața ta". Adevărată „recordmană a vitezei", înghite sute de pagini în minim de timp – istorie, filosofie, arheologie, istoria artei, romane polițiste, reviste – transcrie citate – Arghezi, *Cenușa visărilor*, E. A. Poe, *Annabel Lee* – formulează verdicte – *Femei* de M. Sebastian „sentimentalism mandolinar", Rilke „un mare poem al singurătății" – adeziuni și rezerve – Huxley „o curată bucurie și în același timp o tristețe", *Promenade au Phare* de V. Woolf „literatură realistă fără a fi esențială". Scrierea jurnalului cu funcție de memorie – titluri de cărți, nume de oameni – devine tot mai acută nevoie de mărturisire a „tot ce trăiește", prin scris „suferința nudă – greu

Scanned with OKEN Scanner

suportabilă" – devenind „suferință literară". Pretextele consemnării jurnaliere – banalitatea zilelor, învățatul pentru examene, narcoticul cinematografului, ciudățenia proprie, presentimentele sinistre, negăsirea drumului, plictisul, bucuria frenetică a înotului în mare, meschinăria oamenilor, lipsa certitudinii, voința de-a străluci – se diversifică și rafinează treptat, pe măsură ce protagonista, „frumusețe vârâtă în cărți și văzută de oameni indiferenți", își multiplică experiențele și-și extinde aria de cunoaștere și chiar spațiul de mișcare (Cernica, Fundeni, Tâncăbești, Pasărea, Dobra, Hurez). Traiectoriile existențiale apar trasate încă de la început: lecturile, entuziasmul parțial canalizat, frica de moarte, la care se vor adăuga mizeria războiului, coșmarul birocratic, dezagregarea sufletească și, spre final, „greutatea teribilă a obligației ăsteia de a continua să trăiești". În succesiunea lor, paginile alătură panourile unor climate fin particularizate: adolescența cu „paradoxe enorme și puțin scepticism", cu „entuziasmul lucrurilor descoperite" și „leit–mofturile" copilei de 17 ani; studența cu „atmosfera de gheață a studiului", mondenitatea zurlie, prieteniile intelectuale, figurile memorabile ale profesorilor, efigiați în crochiuri iuți: P. P. Negulescu, „o voce hârâită și monotonă", Vianu, „realmente foarte simpatic la seminar, mucalit și binevoitor", Petrovici „un încrezut, nervos, pretențios, plin de el", Motru „scrie neasemuit mai bine decât vorbește"; viața abrutizantă a „conțopistei" de la CAFA: „să vezi sub nasul tău cum putrezesc oamenii"; momentele febrile marcate de intensitatea cu care se aruncă într-o iubire imposibilă (episodul S.), când vede acut ce nu știa: incontrolabilul din dragoste, miracolul, iraționalul, fatalitatea; osteneala care, accentuată în 1947 de sindromul „dorinței exasperate de-a fi lăsată în pace", creează în ultimele pagini imaginea unui râu curgând tot mai încet într-o zonă mlăștinoasă. Axat prioritar pe evenimentele unei istorii personale, jurnalul cuprinde și câteva referiri la întâmplările istoriei „mari": cedarea Basarabiei, abdicarea lui Carol II, defilarea coloanelor legionare, starea de asediu, iarna de război 1942, cu gerul neobișnuit, mizeria și oamenii înrăiți. Calitatea observației ține de sobrietate și precizia lapidar–sarcastică: „Orașul este plin de trupe germane. Aici în fața casei toată Piața Confederației a devenit cazarma lor. Au umplut toată grădina din mijloc cu motociclete și mașini de-ale lor. S-au instalat în zece minute și-au început imediat să fie la ei acasă. Au un camion bucătărie unde-și iau masa. Și-au scos patefoane și le-au pus pe botul mașinii și dansează în timp ce s-aud încă tunul și mitraliere la colțul străzii Roma. Au și un pui de câine Spitz. E minuscul și elastic. Trece din brațe în brațe și constituie jucăria tuturor. Probabil mascota lor. Sunt grosolani și bine dispuși și-ți fac o paradoxală impresie de Wurscht reconfortant și de imbecilitate periculos mecanizată". Amar-autoironic, dacă aparține scriitoarei, dar explicit ca o etichetă de consum, dacă atribuit postum, titlul jurnalului are dezavantajul de-a unilateraliza oferta de lectură a unui text infinit mai complex. Chiar dacă parțial justificabilă ca atestat al neadaptării la realitatea meschină a tinerei „depresive și sucite", cu oroare pentru „spiritul de cizmă", cotropită uneori de „self-disgust", totdeauna incapabilă „să-și construiască liniștea pe un echivoc", sintagma „greu de mulțumit" pare disproporționată prin raportare nu atât la cercul dorințelor neîmplinite – „Traiul simplu și luminos", „dragostea-tandrețe, pasiune și afinitate intelectuală", cât la datele „bilanțului" din 4 sept. 1944: „Putea oare întâmplarea să fie mai rea cu mine? Sigur că putea. Trebuie totuși să mulțumesc hazardului pentru toate bucuriile inteligenței și lucidității, pentru mai totdeauna proaspetele plăceri ale lecturilor timp de ani întregi, pentru cei câțiva prieteni și frați care mi-au îngăduit să nu văd umanitatea în totala ei abjecțiune. Trebuie să mulțumesc de asemenea existenței pentru săptămânile însorite ale prăfuitului Balcic marin. Pentru toate aceste mici lucruri care creează în mine dragostea de viață, de soare marin, de liniște și curăție". Valoarea acestei opere e determinată și de capacitatea întemeierii unui spațiu spiritual prin exercițiul consemnării diaristice. Recunoașterea de sine în oglinzile paralele depistate abil în lumea cărților printr-o veritabilă lectură „en abîme" conferă transparență revelatoare mărturiei din „blazonul" jurnalului. Transcriind ca atare două texte – în 3 dec. 1937, din Léon Bloy, *Le pèlerin de l'absolu*, unde, vorbindu-se de Beethoven, se afirmă: „ Căci a fost cu adevărat nefericit precum pietrele, fiind el însuși asemenea galeților vrednici de milă, pe care valurile Oceanului îi rostogolesc de colo–

Scanned with OKEN Scanner

colo", apoi în 5 iun. 1941 versurile poemului „fratelui Emil" *A fost un mister*, din vol. *Întunecatul April*: „Oare ce mi-a scris pe frunte afurisitul destin/ cu litere fine, cu o pană de venin?/.../ Ce se vede acolo ca noaptea care se naşte?/ E moartea care te scrutează şi te paşte./ Ea şterge scrisul de pe frunte cu un burete/ şi pleacă apoi trântind uşile de perete" – autoarea sugerează prin configuraţia lor metaforică (simbolismul litic al galeţilor, antrenând dialectica prăpastiei acvatice a oceanului, teroarea spaţiului închis şi-a înecului; pana, scrierea, ca substitute ale puterii aeriene a destinului) imaginea emblematică a existenţei sale anume. „Citirea" vieţii ei în profunzimea cristalului poeziei lui Emil Botta sau identificarea cu silueta pelerinului însetat de absolut sunt realizate, tehnic vorbind, prin surprinzătoare operaţii de „punere în inimă", în acel „gol" existenţial central ce reprezintă dimensiunea abisală a psihismului scriitoarei. În simbolismul celor două „steme" textuale încorporate în jurnalul propriu ne sunt prezentate imaginile condensate ale „zbaterii grele, în chin compact" şi ale morţii ce-o apasă, ca pe Katherine Mansfield, prin atât de timpurii presentimente, vise, frici, diseminate, altfel, în zeci de fărâme de-a lungul însemnărilor jurnaliere. Faptul că, alteori, clipele de tensiune vitală extremă, din „săptămânile de imbecilitate şi marasm" sunt depăşite prin transcrierea trăirilor în limbile franceză şi engleză, în inserturi rafinat „stratigrafiate" are, prin efectul de îndoită „rupere" a cursivităţii lingvistice propriu-zise şi-a „ţesăturii lanţurilor de sclavie" insinuant încolăcite zilnic în jurul fiinţei, rolul de luare în stăpânire literară şi, deci, de îndepărtare a Răului. În acest sens, scrierea jurnalului echivalează dacă nu cu abolirea, măcar cu suspendarea suferinţei.

EDIŢII: *Jurnalul unei fiinţe greu de mulţumit 1932-1949*. Text ales şi note biografice de Arşavir Acterian. Ed. îngrijită, trad. note bibliografice şi postfaţă de Doina Uricariu, Bucureşti, 1991 (ed. II, 1993).

REFERINŢE CRITICE: Ioana Bot. în „Tribuna", nr. 21, 1992.

D. C.

JURNALUL UNUI JURNALIST FĂRĂ JURNAL — Lucrare memorialistică postumă de Ion D. Sîrbu – publicată într-o primă ediţie în două volume (purtând subtitlurile *Glosse*, vol. 1, Craiova 1983-1986 şi 2. *Exerciţii de lucidităte. Roman politic*) la Craiova în 1991 şi 1993. Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, apărută în 1996, foloseşte subtitlul *Glosse* pentru ambele volume, renunţând la celelalte precizări pentru volumul I, dar păstrând menţiunea *Roman politic* pentru cel de al doilea. Îngrijitorii ei au completat textul în urma colaţionării primei ediţii cu dactilograma supravegheată de autor şi cu o parte din însemnările aflate în „Caiete"-le ce alcătuiesc prima formă a jurnalului.

Alcătuită din cinci mari secţiuni (în ediţia a II-a: Iarna unu: 1983-1984, Iarna doi: 1984-1985, Iarna trei: 1985-1986, A patra iarnă: 1986-1987, Iarna 1988-1989, ultimul titlu aparţinând editorilor) cartea lui **I. D. S.** reprezintă o formă sui generis şi foarte greu de definit a unui text memorialistic. Autorul nu realizează o lucrare narativă (deşi naraţiunea, scurtă şi pe porţiuni, ocupă totuşi un loc în cadrul ei), ci, după cum arată subtitlul de *Glosse*, o suită de meditaţii asupra destinului omului şi intelectualului în epoca totalitară. Într-una din ele autorul însuşi îşi interzice memorialistica obişnuită: „Să nu alunec spre formula de jurnal intim şi personal: sper că cititorul prezumtiv al acestor însemnări îşi dă seama că toate persoanele cu care stau de vorbă sunt de fapt personaje din romanele mele, simple ficţiuni ale singurătăţii, parteneri de dialog ai monologului meu. Până şi Olimpia...". Din *Jurnal* nu lipsesc, totuşi, informaţiile despre lumea copilăriei şi adolescenţei autorului (colonia Petrila), cea a tinereţii (războiul, cunoscut direct, pe front, şi Sibiul universitar), a maturităţii (experienţa didactică şi cea carcerală) şi a senectuţii (lungul exil „alutan"), dar ele nu compun o autobiografie, ci apar, secvenţial şi cumva pe neaşteptate, ca simple ilustrări ale unor adevăruri mai generale despre soarta omului şi a românului, târât în vârtejul evenimentelor adesea absurde ale acestui sfârşit de mileniu. În cuprinsul acestor secvenţe capătă corp câteva „personaje": reale (mama, tatăl, L. Blaga, soţia), fictive (Napocos, Moşul, Profesorul, rabinul Sommer, Tutilă), sau generice („bătrânul pensionar"), construite cu mijloace similare şi servind nu o tramă narativă ci în-scenarea ideilor şi deliberările interioare ale autorului însuşi. Acesta, care n-a putut spera şi, cu atât mai puţin, imagina transformările ce

Scanned with OKEN Scanner

se vor petrece în centrul şi Estul Europei la puţin timp după decesul său, se luptă, cu arma lucidităţii şi a simţului ridicolului (uneori şi cu cea a umorului), cu o disperare neagră, provocată de conştiinţa inexorabilei disoluţii a tuturor valorilor în care viaţa şi cărţile l-au făcut să creadă: „imens cataclism eshatologic", la care Dumnezeul tuturor religiilor e luat ca martor „alături de şarpele şi demonul casei şi ai patriei". Jurnal de idei, nu de evenimente, cartea se construieşte în jurul câtorva teme şi laitmotive obsesive, care se regăsesc atât în meditaţiile autorului, cât şi în citatele (numeroase şi variate) alese din lecturile sale filosofice, literare, ştiinţifice şi politice. Ele pot apărea ca atare, enunţate, repetate, dezvoltate prin schimbarea unghiurilor de abordare sau prin adăugarea de amănunte, sau pot fi „înscenate" în dialoguri cu personaje reale sau fictive, ori pot fi deduse ca „morală" a unor anecdote de sorginte literară, sau reţinute din propria experienţă de viaţă a autorului. Structură mozaicală, dar de o remarcabilă unitate, *Jurnalul* se citeşte „cu sufletul la gură", fiecare secvenţă – rotundă în sine şi autosuficientă – fiind în acelaşi timp „deschisă" spre o continuare pe care cititorul o bănuieşte, pe drept cuvânt, la fel de incitantă. Marile teme ale cărţii decurg toate din experienţa confruntării individului – şi popoarelor – cu totalitarismul: puterea şi efectele ei asupra omului (mai ales asupra celui mediocru), dubla (eventual multipla) conştiinţă şi duplicitatea inevitabilă, robotizarea (dispariţia individualităţii, originalităţii, puterii creatoare), minciuna, moartea satului, decadenţa – dezintegrarea – dispariţia valorilor (etice, estetice, politice etc.), riscul decăderii umanului însuşi şi, pe lângă toate acestea, lipsa de speranţă şi de viitor. Fundamentul acestei regresiuni generalizate constă în inexorabila transformare a utopiei filosofice, pusă în practică, în dictatură, în pretenţia de a impune ideile „cu măciuca, sabia, pistolul, tancul", în transformarea predicatorilor în tirani. Pe măsură ce textul – şi timpul în care e scris – evoluează, el devine tot mai deznădăjduit şi mai amar, tema morţii şi ideea sinuciderii apar tot mai des. Întregul univers intră sub domnia Prostiei (intelectualitatea românească a fost, practic, lichidată, cea europeană se autoiluzionează, alunecând tot mai mult spre o „stângă" impermeabilă faţă de orice spirit critic autentic), cei trei F – frig, foame, frică – se înstăpânesc asupra ţării, iar autorul e din ce în ce mai izolat în „starea" sa de „lovie". Şi totuşi, în întunericul care devine din ce în ce mai adânc şi mai cuprinzător, există câteva puncte de lumină, posibile soluţii (care, însă, în mod tragic, nu vor funcţiona pentru autor, deşi *vor funcţiona*, decât după moarte). Patria, înţeleasă însă nu la modul simplist–propagandistic, ci ca o patrie înainte de toate spirituală, Limba română, lectura şi scrisul, condiţionate de păstrarea lucidităţii (singura formă de libertate rămasă posibilă), ironia (tehnică a detaşării de suferinţa individuală şi colectivă), recursul la un Dumnezeu care nu are însă nici una din înfăţişările stipulate de religiile curente, sunt toate elemente de stabilitate, puncte fixe şi valori incoruptibile, care permit în continuare ancorarea autorului în existenţă şi elaborarea operei. Toate aceste teme de meditaţie revin, de altfel, atât în romanele pe care **I. D. S.** le redactează paralel cu *Jurnalul* (*Adio, Europa!*, *Lupul şi catedrala*), cât şi în corespondenţa din care un reprezentativ florilegiu a apărut în volumele *Traversarea cortinei* (1994) şi *Scrisori către bunul Dumnezeu* (1998). În *Jurnal* – ca şi în celelalte scrieri ale autorului de altfel – se concretizează o cu totul particulară fuziune a unei oralităţi reprimate (**I. D. S.** ar fi fost – a fost, atât timp cât i s-a dat posibilitatea – un excepţional profesor şi conferenţiar şi un vorbitor-povestitor cu apetit de comunicare inepuizabil) cu stilul elaborat al cărturarului, pentru care forma expresiei (ce tinde spre îmbinarea fulguranţei cu maxima încărcătură ideatică) este o preocupare permanentă. Autorul „se joacă" cu cuvintele, exploatându-le istoria, sensurile de bază şi conotaţiile, scoţând la lumină cuvinte uitate, inventând cuvinte noi, salvându-le pe cele degradate prin uz, compunând calambururi (nu de dragul jocului de cuvinte, ci ca mod de expresie sintetică şi frapantă), acest aspect al cărţii numărându-se printre cele mai delectabile pentru cititor. Scriere memorialistică de o factură cu totul specială, mărturie autentică şi de veritabilă profunzime asupra unui deceniu dintre cele mai grele pentru intelectualul român, operă în acelaşi timp variată şi unitară şi excepţională performanţă lingvistică şi stilistică, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* se numără, fără

Scanned with OKEN Scanner

putință de tăgadă, printre cele mai substanțiale revelații ale „literaturii de sertar" din vremea dictaturii comuniste în România.

EDIȚII: *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal. Glosse*, vol. 1, *Craiova 1983-1986*, ediție îngrijită de Marius Ghica, Craiova, 1991, vol. 2 *Exerciții de luciditate. Roman politic*, ediție îngrijită de Elisabeta Sîrbu, postfață de Marin Sorescu, Craiova, 1993; *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal. Glosse*, vol. 1-2, ed. a II-a revăzută și adăugită, ediție îngrijită, tabel cronologic și referințe critice de Toma Velici și Elena Ungureanu, prefață de Ovidiu Ghidirmic, postfață de Marin Sorescu, Craiova, 1996.

REFERINȚE CRITICE: G. Popescu, în „Ramuri", 1991, nr. 9; Maria Graciov, în „Contrapunct", 1991, nr. 35; M. Dragolea, în „Vatra", 1992, nr.1; E. Simion, în „Literatorul", 1993, nr. 46 și 47; „Caiete critice, 1995, nr. 10-12 (95-97).

G. A.

Scanned with OKEN Scanner

L

LA BAAAD — Volum de poezii de Cezar Ivănescu. Apărut în 1979, la Editura Cartea Românească, el este anticipat de un ciclu având titlul *Baaad*, publicat în Biblioteca „Argeș" (supliment al revistei „Argeș", nr. 12, 1970), îngrijită de Gheorghe Tomozei. În aceeași perioadă, poetul trubadur își înființase propria sa orchestră, intitulată, de asemenea, „Baaad", cu care susținea spectacole de muzică și poezie. Termenul generic *Baaad* mai fusese reiterat și în cadrul titlurilor unor poezii din primele sale volume, respectiv în *Rod III*, din 1975 (*În câmpia Baaadului*, *Adio Baaadului*) și în *Rod IV*, din 1977 (*La apa Baaadului*, *La Baaad*). O parte a volumului din 1979, considerat de către autor ca fiind cea mai importantă operă a sa, este reluată în volumul antologic *Rod*, apărut în 1985, în colecția „Cele mai frumoase poezii" a Editurii Albatros. Un nou volum cu titlul *La Baaad* apare în 1996, la Editura Eminescu, în seria „Poeți români contemporani", cuprinzând o selecție din cărțile sale anterioare de versuri, începând cu volumul de debut, *Rod*, din 1968.

Ființa lirică ivănesciană din *La Baaad* se surprinde în chip simptomatic „bând lacom potirul Morții", această paradoxală voluptate thanatică putând fi situată în evidenta descendență a *Odei* eminesciene. S-a remarcat, totodată, la poetul Baaadului, o violență afectivă de tip expresionist, un bacovianism structural (unul dintre poemele dramatice din *La Baaad* se intitulează, de altfel, *Numitul G. B.*, și conține un original montaj postmodern, de tip textualist, cu poeme bacoviene), combinat cu accentele neoromantice ale unei poetici muzicale, trubadurești, și nu mai puțin cu tonalități avangardiste ori de lirism absurd, amintindu-i pe Jarry, Lautréamont sau Christian Morgenstern, poetul *Cântecelor de spânzurătoare*. De asemenea, „melosul unui lirism al reculegerii" (D. Micu), care îl invocă pe Rilke, nu exclude, surprinzător, afinitățile lui **C. I.** cu poeți precum Rimbaud și Baudelaire. Suscitând asemenea spectaculoase judecăți comparatiste, lirica ivănesciană fascinează însă tocmai prin originalitatea viziunii, rafinată și primitivă în același timp. Ca în străvechea epocă a aezilor, poezia devine pentru **C. I.** creatoare de mituri. Amplele poeme epico-dramatice, care construiesc, într-o desfășurare cvasiepopeică, modernul mit al Baaadului, sunt împânzite de personaje nu atât realist-fantastice, ca în Macondo-ul marquézian, cât hieratice, de o statură tragică, sculpturală, precum Bătrâna Zoe sau Ezo, Ario Paradis, Mama, Dum, Nadam, Sora Maria, Orur, Mar, Mil. Dintre acestea, alter-ego-ul poetului, Orur sau Raz, este o posibilă reîntrupare a lui Oreste, un veritabil complex al lui Oreste putând fi identificat, de altfel, în întreaga epopee a Baaadului. Extinsul poem dramatic intitulat *Bocet*, al cărui subiect e înmormântarea mamei lui Orur, are drept nucleu liric „mariolatria", cultul mamei-iubită. Obsesia morții materne se corelează firesc unei viziuni protectoare, surâzătoare (ca la Rilke) asupra motivului thanatic („atât de frumoasă/ mama mea Moartea/ surâdea"), arhetipalul tărâm al Baaadului însemnând, în fond, „desăvârșita transcendență a Morții, Moartea Frumoasă". Într-un *Jeu d'Amour (Balada lui Mil)*, Moartea are „râs frumos", iar altundeva (*Da capo*) mistica sângelui – care, textualizat, devine spirit – presupune în același timp senzualitatea erotică și voluptatea thanatică: „scrie-ți cu sângele-ți/ și vei înțelege/ că sângele-i spirit". Imaginar, inefabil și concret deopotrivă, Baaadul, „un oraș/ în care spiritul se poate exprima/ fiind sigur că nu va deveni/ o abstracție", reprezintă nu mai puțin triumful Morții-Mamă, izbăvitoare, așteptată și regăsită, mioritic, sau ca în Misterele Eleusine, ca supremă împlinire întru spirit, ca Nuntă: „așteptând să vină moartea, / treaz lucrez pentru gloria ei" (*La Baaad*). Nu o dată, temele iubirii, morții și creației iau formă discursiv-eseistică, alambicata maieutică a poemelor din *La Baaad* fiind lipsită de genuinul lirism muzical al versurilor din volumele anterioare. Receptiv probabil la unele observații ale criticii în acest sens, **C. I.** realizează în 1996 o nouă antologie poetică de anvergură, preluând consacratul, deja, titlu al volumului din 1979. Noul *La Baaad* integrează nu numai poeme din întâiul volum omonim, ci și serii lirice din cartea de debut a poetului, *Rod*, și din volumele *Muzeon* (1979), *Frag-*

Scanned with OKEN Scanner

mente din Muzeon (1982), *Doina* (1983, 1987), *Alte fragmente din Muzeon* (1992). Regăsim astfel un **C. I.** a cărui principală vocație este aceea trubadurească, a exuberanței liric-muzicale, susținută prin elevate artificii grafice (semnele de exclamare la începutul și sfârșitul versurilor, în stil hispanic), lexicale și gramaticale, sau prin pedanta tehnică a repetiției unor versuri sau sintagme, ca în această ritmică incantație elegiacă, cu titlul *Doina (Bucuroasa moarte)*, dedicată memoriei lui Marin Preda: „! sângele îmi plânge-n sânge/ fiindcă trupul meu mă strânge, / nu-s nici viu și nu-s nici mort/ dar mă strânge trupul tot, / nu-s nici viu și nu-s nici mort/ dar mă-nchide trupul tot!". Tema thanatică și aceea a iubirii materne se încarcă, în ciclul intitulat *Rosarium*, cu un accent religios encomiastic, care nu exclude amestecul de carnalitate și de asceză. Într-un poem antologic precum *Rosarium (Ave Maria)*, N. Manolescu descoperea „un canon gregorian sui-generis": „! eu de niciundelea venit, / în trupul tău tu m-ai primit, / Ave Maria, Ave Maria, / cu trupul tău m-ai încălzit, / cu trupul tău tu m-ai hrănit, / Ave Maria!// (...) ! eu de niciundelea venit, / un venitic ce-i pământit/ nu îți las țiia, nu îți las țiia/ decât calvarul nesfârșit, / Hristos prin sine-adeverit/ ești tu, Maria!". Multe dintre poemele intitulate *Doină* sau *Jeu d'Amour*, concepute într-o gamă baladescă, de o melodicitate expresă, par menite să fie recitate sau chiar cântate. Este și cazul unui superb și adesea citat *Jeu d'Amour*, subintitulat *Amintirea paradisului*, și interpretat pe vremuri de poetul însuși cu acompaniament de chitară: „! când eram mai tânăr și la trup curat, / într-o noapte floarea mea eu te-am visat, / înfloreai fără păcat într-un pom adevărat, / când eram tânăr și la trup curat, / înfloreai fără păcat într-un pom adevărat, / când eram tânăr și la trup curat!// ! nu știam că ești femeie – eu bărbat, / lângă tine cu sfială m-am culcat, / și dormind eu am visat, tu visând ai lăcrimat, / când eram mai tânăr și la trup curat (...) ! e pierdută noaptea-aceea de acum, / carnea noastră doar mai știe-al ei parfum, / poamele ce-n pomi azi stau, gustul cărnii tale-l au/ și cad toate (mâine) putrede pe drum (...) ! fă-l să fie, Doamne Sfinte, numai om/ pe acel care ne-a ispitit subt pom, / și când pomul flori va da, fă-i să-i cadă carnea grea/ cum cădea-va după cântec mâna mea, / și când pomul flori va da, fă-i să-i cadă carnea grea/ cum cădea-va după cântec mâna mea!". Cântecul și iubirea dau un *rod* care, pângărind virginitatea increatului, este sortit morții, singura menită să pedepsească și să mântuiască totodată natura „putredă", „carnea grea", pentru a-i reda apoi puritatea dintâi: „! mă voi pierde: și port în gură limba amară:/ un infinit de trupuri albe/ mi-am amintit/ pe-al căror pântec am sperat să-mi așez/ trupul unui ideal de perfecțiune!". Aflat în descendența liricii baudelairiene, **C. I.** poate fi deopotrivă situat, după opinia lui Gh. Grigurcu, în apropierea lui Tudor Arghezi, prin aceea că prețiozitatea sa poetică e copleșită de o „virilă problematică a cosmosului", precum și a lui Emil Botta, ambii împărtășind atât o poetică a dandysmului, cât și una existențial-abisală.

EDIȚII: *La Baaad*, București, 1979; *Rod*, cu o prefață de Artur Silvestri, București, 1985; *La Baaad* (poeme), cu o postfață de Theodor Codreanu, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: P. Poantă, *Radiografii*, 1978; C. Tuchilă, în „Ramuri", nr. 10, 15 oct. 1979; idem, *Cetățile poeziei*, 1983; Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 12, 1979; idem, *Poezie și livresc*, 1987; Al. Dobrescu, în „Convorbiri literare", nr. 12, 1979; idem, *Foiletoane 3*, 1984; M. Iorgulescu, în „România literară", nr. 3, 17 ian. 1980; idem, *Critică și angajare*, 1981; M. D. Gheorghiu, în „Cronica", nr. 4, 25 ian. 1980; idem, *Reflexe condiționate*, 1983; Gh. Grigurcu, în „Viața românească", nr. 1, 1980; idem, *Existența poeziei*, 1986; V. Felea, în Tribuna", nr. 14, 3 apr. 1980; idem, *Aspecte ale poeziei de azi*, III, 1984; V. Popovici, în „Orizont", nr. 19, 8 mai 1980; N. Manolescu, în „România literară", nr. 51, 22 dec. 1983; idem, în România literară", nr. 16, 29 apr.- 4 mai 1993; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986; M. Mincu, *Eseu despre textul poetic*, II, 1986; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, 1994; L. Ulici, *Literatura română contemporană. I. Promoția 70*, 1995.

L. Pv.

LA CAPĂTUL MEU DE ÎNSERARE — Antologie din volumele Etei Boeriu, apărută la Editura Dacia, Cluj-Napoca, în 1985. Cuprinde poeme din: *Ce vânăt crâng* (1971), *Dezordine de umbre* (1973), *Risipă de iubire* (1976), *Miere de întuneric* (1980), și treizeci și trei de poezii inedite, reunite sub titlul *La capătul meu de-nserare*. Poezia **E. B.** și-a făcut loc cu destulă dificultate în bibliotecile contemporane de poezie autentică, datorită „feței oficiale" a poetei, aceea de prestigios traducător, care amenință să o pună în umbră pe poetă. Cu toate acestea, observatorii de finețe vor remarca, în

Scanned with OKEN Scanner

numele ideii exprimate de Ştefan Augustin Doinaş, că „marii poeţi fac marii traducători şi nu invers".

Chiar dacă antologia reuneşte, într-un binevenit regal liric, piese din toate volumele sale, deci din mai multe etape de creaţie, ceea ce izbeşte de la prima lectură este marea unitate interioară a antologiei. Una din explicaţii o poate constitui debutul târziu al poetei (după cristalizarea unei conştiinţe lirice), dar la aceasta se adaugă şi factura clasică a modernismului ilustrat de fiecare dintre poeme. Profund subiectivizată, lumea **E. B.** reuşeşte totuşi paradoxul de a fi în egală măsură una independentă de eu, iar zvâcnirea abundentă a sevelor ei, deşi direct implicată în discursul confesiv, îşi refuză valoarea participativă. Vegetalul preia adesea orice funcţie vitală, aruncând-o în „cheaguri tremurânde", aflate „la pânda-ntrepătrunderilor blânde" *(Singurătate),* propria inimă fiind aproximată, în *Autoportret,* cu „tot mai dens un cheag, / un cheag de sine stăruind iubire". Cheia acestei mişcări nu este însă golirea de sânge, ci tocmai ridicarea acestuia la gradul maxim de puritate: „un sânge pur, constrâns să se refuze/ luminilor şi purpurei prelinge/ o rouă-arzând ca sucul de meduze/ şi obstinat, incandescent respinge." Depersonalizarea în numele întoarcerii la un spaţiu originar (subsumat de Marian Papahagi unei „întregi fenomenologii a umedului, a lichidului, a vâscosului", care „sublimează emblematic prezenţa feminină a elementului primordial") mustind de viaţă încă neîncepută, pune în pagină tocmai opţiunea pentru trăirea la intensitate maximă şi, în consecinţă, la graniţa cu moartea. Destinul neîmplinit al nopţii atinge, într-o poezie intitulată *Nepetrecute,* punctul secret în care viaţa şi moartea se combină, dând naştere unui ciudat torţionar, căruia eul îi cade victimă. De altfel, înrudirea erosului cu thanatosul în poezia **E. B.** reprezintă, după Şt. Aug. Doinaş, una dintre cele patru „componente ale logosului său liric" (alături de un imaginar ca „un prund larvar de vitalitate", un „psihism fundamental dilematic" susţinut de tehnica frazării şi de „apolinizarea unui eu dionisiac"). Universul poetei îşi identifică de aceea agresorii între figuranţii registrului mineral, inflexibil, rece: „De trei ori arso, nici o apă vie/ prin pori cântându-ţi nu ţi-a lins asprimea, / nici un suspin nu ţi-a destins în colţuri/ şi-n muchii încleştată rotunjimea, // Restrânsă-n tine, praf sub roşii sgrunţuri/ prin tine plimbi, şi coincizi uscată/ cu mine însămi împietrind himere, / dură, tenace, pură, concentrată" *(Cărămidă).* În această poetică, oraşul dintr-o *Optică iluzie* se desenează ca o haină prea strâmtă, pietrificată, a viului: „fluturii albi" sunt „tencuiţi cu mistria", „păsări cu pui" se îneacă „de funingini", iar poezia *Pe străzi ca-n păduri* vizualizează chiar „cămaşa de smoală fierbinte" peste „sângele ierbii". Dintr-un anumit punct de vedere se conturează, prin alegerea acestui imaginar particular, cu polii bine marcaţi între vegetal şi mineral, un spaţiu analfabet, care îşi refuză orice intelectualisme discursive, pentru care absenţa conceptualizărilor nu este decât reflexul opţiunii mai adânci, deşi paradoxale, pentru o realitate bipolară: pentru certitudine, pe de o parte, exprimată în deliciul vâscozităţilor şi umorilor organice, şi pentru ambiguitate, pe de alta, descoperită în furişarea printre capcanele sentenţiozităţii, spre promisiunile spaţiilor incerte („zona de aur friabilă pulpă" – *O vreme cu margini).* Paradoxul este întreţinut şi la nivelul discursului poetic, în regimul cezurii urmate de abolirea contrastelor într-o „cursă de prisos şi fără faimă", într-o versificaţie impregnată cu semnul tutelar al infinitului, străbătut de poetă „cu pulsul gâtuit". Este evident că sevele din care se alimentează lirica **E. B.** ţin de configurările unui regim nocturn, populat de „ouă de umbre îndrăznind lumina/ ca puii când se-avântă din găoace" *(Geneză întreţinută),* singurul capabil să favorizeze regresia spre geneză, care, la **E. B.** capătă valenţele unei „geneze întreţinute" printr-un artificiu care implică de această dată eul poetic, nu atât în postura unei „moaşe" cosmice, cât în rolul celei care amână naşterea, deci promisiunea vieţii colcăinde, la nesfârşit: „să mi le strâng, să le-nvelesc cu umbre/ şi prelungind plăcerea să le pipăi/ fierbinţi, docile, suple şi fecunde". Fascinaţia lumii neîncepute trădează credinţa în promisiunea unui univers care îşi generează la infinit formele plurale, la adăpostul „nopţii nefăcute" din *Numai noi.* Interesantă este logica prin care noaptea maternă, „prielnic adâncă", din *La capătul meu de-nserare,* sau, dimpotrivă, noaptea dezlănţuirilor, a orgiilor de roşu („o noapte roşie-adulmecă oraşul/ şi curge ca

Scanned with OKEN Scanner

rugina pe canale" – *Elegia I*) își găsește contraponderea într-o noapte a neliniștilor. Moartea e anunțată, aproape invariabil, de un „strâns inel de neliniști" (alteori „șarpele nostru cel de toate zilele") sau de o „funie groasă de neliniști" (*Solilocviu II*), o „funie de-ntuneric" *(Cu fața către față)*, iar amenințarea ei vine din prezent, din „astăzi". Timpul se împarte, pentru **E. B.**, între un „astăzi" (când „amare s-au făcut atâtea lucruri/ din dulci ce-au fost" – *Elegie)* și un trecut al lui „demult", iar importantă rămâne constelația simbolică asociată acestui termen secund. „Demultul" este vârsta apusă a sălbăticiei, a trăirii de nimic îngrădite, când „ne lepădam de carne și oase" *(Vizuina)*, „ne-nfășuram în carne" *(Elegia III)*, când iubirea locuia încă în „golul supt de îngeri" acum *(Reintegrare)*, când, mai ales, „pruncul de timp sălbatec" nu risca să devină „domesticit și geamăn", deci nu risca să înlocuiască sălbatica mușcătură a morții cu atât de palidul ei rumegat. La polul opus se află o „vârstă cu verigi", care „ne strânge noaptea/ până la gât." Inevitabil, o astfel de conturare a timpului și morții este de natură să atragă atenția asupra filonului blagian din poezia **E. B.** Dacă *Reintegrare* promitea: „am să-ți reintru-n coastă/ ca într-un loc al meu dintotdeauna", în schimb *Un sân* reproduce aspirația de integrare într-o geneză devitalizată („un sân golit în fiecare noapte"), din dorința de a constitui substanța vitală a facerii promise. Dacă moartea e conotată dublu, ca dorită moarte–întuneric, paradigmă reintegratoare și, de cealaltă parte, ca moarte–zi, „nesomn în culorile zilei", spațiu al neliniștilor, nașterea pare să-și dobândească și ea o a doua față (pe lângă aceea de „salt mortal în lumină", ca în poetica lui Blaga – v. poemul *De unde să-ncep despărțirea de trup)*, după cum se poate citi în *Lumină din lumină:* „noapte eram când talgerele grele/ de roadele luminii din lumină/ cu roșu miez iubirii neîncepute/ i le-ai întins și m-ai făcut zi plină". (Poemul se pretează, în altă ordine de idei, la descifrarea semnelor unei „apolinizări a artistului dionisiac", fenomen cu ajutorul căruia se explică și dubla valență, contradictorie, a morții și nopții.) Locul sacrului într-o astfel de lume nu poate fi decât unul discutabil, în consecință sugestia biblică este fie răsturnată, ca în *Șarpele nostru cel de toate zilele*, unde mesagerul păcatului este convertit în aducătorul eliberării (un fel de șarpe mesianic), printr-un transfer de sensuri pe potriva universului structurat nocturn, fie rescrisă pe coordonatele unei grave *ars poetica:* „sunt tremurul însuși, sunt plină de greu, / mă arde apropierea de mâine/ și încă de taină-a cuvântului meu/ ce vin se va face și pâine." Mișcările jucăușe ale lumii, impulsurile ludice ale eului au de cele mai multe ori semnificația înstrăinării, după cum reiese din *Joc:* „așa e jocul meu:/ mă dau și mă reiau singurătății/ și marea-mi cântă ca să-l joc mereu." Câteva poezii, mai ales din ultimul volum, se joacă sarcastic cu referințele livrești, implicându-le într-un scenariu contrariant, care seamănă cu o horă a singurătății și morții: *La oglindă* răsfrânge imaginea unei Gorgone cu „bucle veninoase", *La o stelă funerară* împietrește „gândul ce încă mai stoarce/ de miere-amintirea cu gust de otravă". Se pare că ciclul de poeme inedite care încheie culegerea conține exemplele cele mai elocvente în sensul identificării jocului cu înstrăinarea. „O mână trasă în mănușe, / un zâmbet palid tras pe față" alcătuiesc, în *Autoportret cu colivie*, o mască ce trimite spre funcțiile alienante pe care machiajul le îndeplinește la Bacovia, dar și spre bufonul care îl ascunde pe înstrăinatul prinț nostalgic, spre „husa" „destinului absurd" „în care încăpusem/ / ca-ntr-o plasă de hingheri" (*Doamna cu cățelul)*. Angoasanta apropiere a morții este tot mai des asociată în acest ultim ciclu unei schimbări de ton menite probabil să dubleze la nivelul expresiei cotitura poetică amintită, după cum ne-o demonstrează, de exemplu, miza pe dinamitarea clișeului lingvistic în *Consemnul:* („clamează cu voce sonoră/ consemnul: «A nu se pleca în afară/ când viața gonește cu sute la oră»") sau fraza dizlocată din *Devenire*, unde adjectivul este rupt de substantiv printr-o distanță predicativă („O bucată/ sclipind de vitraliu am fost sub ciorchinii/ anilor tineri, o spuză roșcată, / un nimb m-am făcut de cenușă luminii").

EDIȚII: *Ce vânăt crâng*, Cluj-Napoca, 1971; *Dezordine de umbre*, Cluj-Napoca, 1973; *Risipă de iubire*, București, 1976, *Miere de întuneric*, Cluj-Napoca, 1980; *La capătul meu de înserare*, Cluj-Napoca, 1985.

REFERINȚE CRITICE: P. Poantă, *Radiografii*, 1978; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; V. Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, III, 1984; V. Tașcu, *Poezia poeziei de azi*, 1985; Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1986; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986;

Scanned with OKEN Scanner

M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, 1995; Cornel Regman, *Dinspre „Cercul Literar" spre „Optzeciști"*, 1997.

M. U.

LA CEA MAI ÎNALTĂ FICȚIUNE — Volum de versuri al lui Florin Iaru (pseudonimul literar al lui Florin Râpă), apărut în 1984 la Editura Cartea Românească din București.

„Copil teribil" al grupului de poeți reunit în Cenaclul de Luni, din care mai fac parte Mircea Cărtărescu, Ion Stratan sau Traian T. Coșovei, **F. I.** a debutat spectaculos cu volumul de versuri *Cântece de trecut strada* (1981), în care ludicul iconoclast debordează în „absurd jovial" – după expresia lui Gheorghe Grigurcu -, dând la iveală o melancolie de adâncime reală, camuflată la suprafață în tonuri jucăușe, parodice. N. Manolescu așează volumul în descendența lui Geo Dumitrescu și în aceea a frondei sau arlechinadei din *Plantațiile* lui Tonegaru, identificând cele două fațete ale poeziei lui **I.**: cea ludică, dominată de „trucuri lirice" (frustrarea erotică fiind cea mai pregnantă dintre acestea), și cea melancolic-gravă, deschisă spre scenarii mentale complicate, pe linia unui imaginar hrănit din livresc, prin cenzurarea – dificil de sesizat la prima lectură – a spontaneității. S-a remarcat mai puțin apocalipsa anatomică din acest volum, consonantă cu imaginarul cu extensii viscerale al mai tuturor membrilor generației '80, din care autorul face parte. De altfel, *La cea mai înaltă ficțiune* va relua această manieră: „Mi-am tras peste cap pielea de lup./ Creierul începu să zboare prin cameră./ Inima ca un aspirator obosit/ lătră la ușa închisă." Erotica zgomotoasă, sentimentalismul teatral evocă o exacerbată atmosferă de mahala, în care se recunoaște umbra protectoare a lui Miron Radu Paraschivescu; dincolo de licența artistică, întâlnim aici și un plan existențial premeditat, programatic, axat pe refuzul „marii istorii" (grotești, găunoase, sufocante) și privilegierea celei „mărunte". Din perspectiva timpului scurs de la apariția volumului, se poate cu ușurință spune că estetismul său extatic, exacerbat, reprezintă decantarea artistică a unei evidente atitudini protestatare, fiind înrudit cu „levantinismul" deloc inocent al timpului, sau cu pasiunea – subit articulată în multe volume – pentru un meridionalism de certă extracție fanariotă, sincretic, simpatic, sub volutele verbale ale căruia se căuta însă un gol imens: spaima cauzată de lipsa fondului, ascunsă de eflorescența amețitoare, voit-înșelătoare a formei. Tema de bază a volumului *La cea mai înaltă ficțiune* e torpoarea ironică ce urmează apocalipsei vesele: în mod semnificativ, volumul se deschide cu o trezire de dimineață, combustia estompată a nopții fiind, în chip vădit, mult mai importantă decât efortul penibil de a te închide din nou în cărările mereu aceleași ale zilei. Cheia volumului e dată de *post-experiență* („Aah! El care visa să fie o carte vie/ flutură tot mai nepăsător"; sau: „Dragostea mea a ajuns la locul faptei/cu mii de zile întârziere"): basme care și-au pierdut inocența (*Scufița Roșie* e rescrisă în regim grosier), fecioare pângărite, poeți treziți la realul-real cu care, de fapt, nu mai au ce face. „Unde naiba să mă duc?/ Unde aș mai putea să fug după cădere?" – se întreabă în două frânturi de strigăt din *Mașini portocalii, zburătoare*. Soluția – tratată de asemenea în regim ironic – e „facerea", demiurgia: străin în realul gol care-l oprimă, poetul intră într-o adevărată febrilitate a facerii, generând frenetic realități ce se vor dovedi la fel de calpe ca și baza de pornire: „Creierul meu se declară acum/ gata să fabrice/ Creierul meu se declară acum/ gata să bată norma/ Vreau să donez totul, cu tatuaje, cu mine cu tot/ spălat de meninge/ Sunt gata să cânt acum...". Ironia vizează, desigur, frazeologia sprințară, oficioasă a epocii (ironii intertextuale sunt peste tot), dar volumul are, pe ansamblu, o dimensiune contestatară mai profundă, materializată prin insistenta realizare a unor planuri imaginare contrastive, în cursul cărora accesoriile firești, „semnele" distinctive ale civilizației tehnologice occidentale (mărci de autoturisme, de produse electronice, expresii în limba engleză) sunt contrapuse experienței „minore" autohtone, blocate în inerție („Să stai locului. Să moștenești morți minore" etc.). Iată un exemplu: „Scârțâiam fatigat pe antetul marilor concerne.../ visez ceva superb, cu grăbire – mai stai/ tu PHILIPS tu SONY tu TANDBERG, AKAI"; sau un altul: „Pornește! Te-ai dus! Du-te!/ răcnește dantura în urma ei rupând hălci de aer/ și trec Maseratti, Lancia Stratos, Escortul, trece farulnumărulbordul/ trec fioroșii, rechinii, învingătorii unei haite de zei."

Scanned with OKEN Scanner

În cele din urmă, miza volumului e una foarte postmodernă: haosul, trăirea în ne-ordine: „Ochiul moale ca un unt cald pe un parbriz spart/ alunecă în ridicarea prafului – o spumă cenușie/ un vid păzit de dezordine./ Ca o agonie imperfectă, resturile lui intime, infime/ pătrunseră aspru formele neclare." Citadinismul grotesc („Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai/ la periferie"), strigătul plebeu, mustind a ulei de uzină („Băa! Trage locomotiva! Nu vezi că bag aici de pomană?") și coregrafia senzuală a iubirii au toate, drept numitor comun, excesul de materialitate, fatal pentru un Icar cu aripile frânte: „Materie grea. Neînțelegătoare.../ Materie grea. Tot mai multă materie." Într-unul dintre poemele memorabile ale volumului (*Nebunii câmpenești*, dedicat lui Mircea Cărtărescu), inconsistența lăuntrică e compensată prin escaladarea realităților virtuale, histrionismul având, aici, funcție existențială. În același timp, el are darul de a indica adevărata direcție a liricii lui **I.**, poet întrutotul subjugat de jocul schemelor extravertite: „Eu nu am avut niciodată o anatomie a mea proprie/ și atunci m-am vândut pentru două sute de oase, pentru o coardă/ vocală cântată la fierăstrău, pentru o inimă în doi timpi cu/ reducere de sânge.../ Eu nu am avut niciodată un nume al meu propriu.../ Eu nu am fost niciodată un nimeni al meu propriu/ și atunci m-am vândut pe marșul fanfarei de baiadere/ pe carul de luptă, pe elefanți, pe missile...".

EDIȚII: *La cea mai înaltă ficțiune*. Versuri, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: Alex. Ștefănescu, în „România literară", nr. 10, 1984; N. Manolescu, ibidem, nr. 22, 1984; C. Regman, în „Viața Românească", nr, 9, 1984; Marius Lazăr, în „Astra", nr, 1, 1984; M. Cărtărescu, în „Steaua", nr. 10, 1984; N. Steinhardt, în „Astra", nr. 7, 1985; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; R. G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Șt. B.

LA CUMPĂNA APELOR — O plachetă de 25 de poeme reprezentând cel de-al cincilea volum de versuri al lui Lucian Blaga. A apărut în martie 1933 la Institutul de arte grafice „Dacia Traiană" din Sibiu. În corespondență poetul l-a numit „un volumaș de versuri" datând din același an cu un „volum de filosofie" (*Cunoașterea luciferică*). În etapa compunerii poemelor din *La cumpăna apelor*, **B.** se afla, în calitate de diplomat, la Berna și Viena.

La apariția volumului, în 1933, Șerban Cioculescu își modifica opinia negativă cu privire la poezia lui **B.** și remarca într-o recenzie „autenticitatea fiorului liric", spiritualitatea metaforelor, calitatea ideii blagiene care „suscită un univers de semne și de simboluri sensibile și emotive, o cosmologie încărcată de semnificații", fixându-se la concluzia că „*La cumpăna apelor* e o carte care onorează lirica noastră". Același critic va afirma peste un an că **B.** „este un adevărat poet, un mare poet". Perpessicius îl vedea pe autor „un peregrin al cunoașterii, un amant predestinat al metafizicii și al istoriei civilizației". Ion Breazu fixa momentul apariției volumului ca încheiere a celei de a doua etape a creației lui **B.** și deschidere a alteia noi, etapa poetului „ajuns la cumpăna vieții, unde *trebuie* să aleagă". Și: „Ceea ce stăpânește volumul nu este bucuria regăsirii, ci dureroasa resemnare cu soarta de a nu fi găsit marea revelație. Sentimentul unitar al acestor poezii este acela al convalescentului după „febra eternității/ .../ Întregul volum e un efort spre simplitate, spre clasicitate. Uneori efortul acesta atinge forma baladelor, a colindelor, alteori scoate din cuvinte sonorități pe care numai la Eminescu le mai găsim". În fine, *La cumpăna apelor* reprezeintă, după Tudor Vianu, „poate volumul cel mai artistic pe care l-a scris Blaga", având „o însemnătate încă mai mare pentru evoluția interioară" a poetului. Două permanențe se adaugă liricii de până la acest volum, „continuitatea prin procreație și prin pământ, al cărui simbol se regăsește în acest detaliu caracteristic al peisajului nostru, *cumpăna apelor*". „O adiere de mari neliniști suflă prin toate operele sale", continuă Vianu, opere animate de cele „mai înalte neliniști din câte pot atinge sufletul omenesc". Așadar. volumul *La cumpăna apelor* trecea la apariție în 1933 drept semnul unui salt valoric și al unei schimbări în lirica lui **B.** Odată cu acest volum, **B.** inaugurează, în opinia lui Marin Mincu, după „structura strigătului" și „structura tăcerii" cea de a treia etapă a discursului liric, „structura spunerii", care va fi și ultima și care va îngloba producția poetică ulterioară și postumele. În deosebire de volumele de poezie anterioare, *La*

Scanned with OKEN Scanner

cumpăna apelor recuperează mai întâi elementele prozodice tradiționale, rima și ritmul, mai apoi apelul la creația populară autohtonizează inspirația și diminuează fiorul metafizic. Cu asta se poate vorbi de ceea ce sesizase Ion Breazu și același critic, Marin Mincu, numise „clasicizarea blagianismului" înțeleasă „ca o potolire a combustiei expresioniste prin pactarea vizibil pragmatică și, de aceea, aproape didactică, cu sistemul liricii tradiționale. Așa se explică faptul că această etapă nu reprezintă, după Mincu, decât o reușită parțială a poetului..." datorită tendinței „spre erotizarea facilă și ancorarea în formele folclorizante". Prin urmare, fazei expresiniste a începuturilor continuate de dispariția acestei tendințe, căreia i se substituie „modernizarea spațială metafizică", îi urmează acum etapa clasicizării definită în funcție de tendințele folclorizante. Poetica din acest volum a și fost numită o *poetică a auzului*, trăsătură ce ține tocmai de oralitatea creației folclorice. Reflexul transpare și în simbolul fabulosului unicorn, proiectare a eului poetic înzestrat acum cu ascultarea, cu auzirea cântării și nu cu emiterea ei (*Septemvrie*). Evoluția internă a acestei lirici reflectă experiența caracteristică fiecărui volum și le anticipează pe cele viitoare. „Fiecare volum se caracterizează printr-o dominantă semnificativă, scrie Ion Bălu, ai cărei termeni constituenți se ordonează în jurul unei serii tematice, dar în același timp, fiecare temă își trimite reflexele sinonimice sau antinomice în toate celelalte volume". „Cumpăna apelor" este cumpăna vieții la care a ajuns eul liric, ipostaza nouă ce ține de viață, de existent. Eul care presupune acum un „tu" pornește îndărăt, „în jos" pe scara timpului, „până-n vale", cu melancolia și cu regretele care-l transcend, cu nostalgia „după năluca de vară", după un alt timp și după „jertfa ce nu s-a primit" (*La cumpăna apelor*). Erotica poemului vorbește în fond de „acest sentiment al neîmplinirii și alienării" cuplului, „nou Adam și nouă Evă ce se găsesc dezorientați, în miez de viață, în fața unor orizonturi nesigure", „subt albastrul neîmplinit", năzuind zadarnic către „un cer chemător și necucerit" (Ion Pop). Din energiile vechi se nasc acum alte căi poetice ale eului liric atras din nou către acest cer. Decizia pentru poezie și viață, numită și decizie ontologică, este semnul perenității prin vers și al asumării cuvântului magic al poeziei care exprimă acum cunoașterea directă, materială, nonmetafizică, o ancorare în lumea concretă a umanului pe care, de aci înainte, o vor revela „nebănuitele trepte" ce le are de parcurs, la capătul cărora poetul va trebui să găsească înseninarea. Din vitalismul panic dezlănțuit al începuturilor se mai percepe acum un ecou senin al dramei metafizice a cunoașterii. Căci „*La cumpăna apelor*, simbolic intitulat ca ciclu pentru „răscrucea" cunoașterii ce se „închide" și se „deschide" totodată, este „cumpăna" gândului, care îi apare poetului în același simbol al „muntelui" vrăjit, cu „înaltul" și „adâncul" lui (*Rune*)" (Eugen Todoran). Este punctul terminus al sciziunii ființei blagiene prin asumarea materialității și pozitivității lumii. Spațiul mitic al satului autohton transpare în *Lumină din lumină*. Conștiinței vinovății celui demult plecat și înstrăinat de universul satului ardelean i se substituie acum conștiința eternității și transformarea acestei lumi din perspectiva vocației creatoare (*Sat natal*). Fără să-l abandoneze, poetul și filosoful îl vor sublima în mari proiecte care-i vor purta amprenta, pentru că „Lamura duhului nu s-a ales" încă, nici „ceasul cel mai fericit/ încă nu a bătut" și de aceea vor aștepta ora fastă a „clădirii" altor „ceruri", a altor „pietre pentru templul" operei blagiene (*Simboluri spațiale*, *Elogiu satului românesc*, *Spațiul mioritic*). Contactul fecund cu creația populară va marca mai pregnant opera poetului. Numeroase piese lirice din volum se vor resimți de această contaminare: *Boală*, *Vrajă și blestem*, *Stă în codru fără slavă*, *Colindă*, *Ursul cu crin*, *Haiducul* ș a. Eul este acum situat antinomic între „vrajă " și „blestem", între magia impenetrabilă a lumii și imposibilitatea revelării misterelor acesteia. În peisajul expresionist din *Vrajă și blestem* obiectele propulsate de energii interne transfigurează spațiul limitat: „moara seacă/ macină lumina-n gol", „Războiul după ușă pus/ țese singur", fântânile cu cumpănă „găleți coboară și ridică", „Cuiburi din copaci s-aprind", „Ard cu flăcări" încât „Auzi ouăle pocnind". În acest univers halucinant „Duhul răului" instituit peste lume vine „să pască/ iarba morților de bine". Luat în totalitate, peisajul expresionist definește satul ancestral, „nelocuit", „de lângă lună". Expresionismul poemului, sesizabil prin urmare și în această etapă a

Scanned with OKEN Scanner

maturității operei lui **B.**, creează în acest poem senzația de tensiune, de ardere internă, de lume haotică în care lucrurile și-au ieșit din matca lor originară ca să pornească într-o degringoladă stranie și angoasantă. Strofele alcătuite din terține organizate simetric descriu mișcări exprimate prin antinomii („Lopeți se-nalță și s-apleacă", fântânile „găleți coboară și ridică", „uși se-nchid, uși se deschid"). Mișcările contrarii alternând pe orizontală și verticală, puse în scenă de o mână nevăzută și neștiută, se anulează una pe alta într-o totală absență a direcției. Un „peisaj transcendent", suprareal, în care elementele dobândesc sensuri modificate, situează eul liric într-un moment de cumpănă ontologică. Mișcările par să nu mai ducă nicăieri și să nu aibă finalitate, se absorb reciproc suspendate într-o absență de sens sau într-un gol metafizic în care „Poetul percepe, în acest punct al dramei sale expresioniste, blestemul lipsei totale de sens și al inutilității actului poetic într-o lume autarhică, care-i respinge intervenția, *autosemnificându-se* pe cont propriu fără nici un profit pentru obiectul cunoscător" (Marin Mincu). În acest univers al zădărniciei și suspendării sensurilor, eul poetic se află la capătul posibilităților sale. Zidul („Umbra mea cade pe zid") este semnul limitei cunoașterii și totodată al incomunicabilului, ca la Hölderlin în *Jumătatea vieții*, superbul poem pe care-l va tălmăci **B.** peste un deceniu. Un alt poem antologic, *Lumina de ieri*, dobândește în ansamblul volumului valoare emblematică de materializare a momentului de „cumpănă" traversat de poet. Face parte din seria poemelor programatice, referindu-se la finalitatea creației umane într-un sens general. Poezia devine modalitatea de expresie a căutării (verbul *caut* repetat la pers. I sg. timpul prezent la începutul fiecăreia din cele patru terține). Strofele se constituie din complemente și completive directe la acest verb, care devin echivalențe lirice de definire a nedefinitului. Aceste complemente sunt la rândul lor determinate de atribute sau atributive care le proiectează într-un trecut indefinit și opus prezentului. Opoziția temporală o marchează adverbele de timp: altădată, azi, ieri. Principiul opoziției binare devine principiul de organizare sintactică a poemului. Așadar, *Lumina de ieri* se centrează pe contrastul trecut/ prezent. În trecut totul *a fost*, s-a petrecut aievea, în prezent totul este altfel, alterat. Poetului nu-i mai rămâne decât să caute reminiscențele trecutului pe ruinele prezentului. Sentimentul inspirat de poem este de jale „sublimată metafizic" (Sorin Alexandrescu), deoarece obiectul căutării a devenit inaccesibil. Relația ființei cu existentul a rămas întotdeauna aceeași, aceeași și situația metafizică a ființei, soluția numai s-a putut modifica. Densitatea lirică este marcată de tipul metaforelor în lanț și de o mare forță de iradiere lirică. Mișcarea este și aici suspendată, lucrurile și oamenii și-au pierdut înțelesul. Obiectele căutării – „un cer trecut", „aurore ce-au fost", „aprinse fântâni", „o oră mare", toate converg spre metafora din versul final: „Lumina stinsă" ca obiect și țel al căutării, care este aceeași cu „lumina de ieri" și care devine metafora–simbol a poemului. „Lumina stinsă" s-a ascuns privirii, dar nu a dispărut. Absența, vidul, vacuum-ul comportă în poem, ca la Mallarmé, o semnificație mai înaltă decât prezența. *Lumina de ieri* este poemul vacuității și vidului metafizic, al ființei condamnate la căutare. Versul refren „Caut, nu știu ce caut" definește ființa sub specia perpetuei căutări indefinite. Impalpabil, obiectul căutării este întotdeauna lumina imaterială pe care, dacă o echivalăm cu absolutul cunoașterii, însemnează că cunoașterea acestui absolut va fi întotdeauna îngrădită de cenzura transcendentă a Marelui Anonim. Și astfel *lumina* devine încă o dată în opera blagiană simbolul liric sau obiectul cunoașterii. Celebrată ca obiect al căutării și substanță metafizică, lumina, căreia ființa nu-i mai poate zări licărul, se transformă în tragism al căutării – „lumina de ieri", „lumina stinsă", lumina paradisului – și tensiune spre absolutul cunoașterii. Dincolo de tema folclorică, în poemele din *La cumpăna apelor* transpare laitmotivic lumina. **B.** își diversifică o dată în plus, cu acest volum, universul imagistic, metaforic și ideatic și-și definește orizontul gnoseologic care va fi exprimat în *Autoportret*-ul din *Nebănuitele trepte*: „Sufletul lui e în căutare, / în mută, seculară căutare/ de totdeauna, / și până la cele din urmă hotare./ El caută apa din care bea curcubeul./ El caută apa/ din care curcubeul/ își bea frumusețea și neființa".

EDIȚII: *La cumpăna apelor*, Sibiu, 1933; *Poezii*, București, 1942; *Poezii*. Cu un cuvânt înainte de George Ivașcu, București, 1962; *Opere*, vol. I-II. *Poezii*, Ed. îngrijită de Dorli Blaga, București, 1974; *Opere*, vol. I

Scanned with OKEN Scanner

Poezii antume. Ed. critică și studiu introductiv de George Gană, București, 1982; *Poezii*. Postfață și bibliografie de Cristian Moraru, București, 1986; *Poezii*. Antologie, prefață, tabel cronologic, referințe critice și bibliografie de Paul Dugneanu, Galați, 1992; *Poezii*. Introducere, tabel cronologic, comentarii și note critice de Marin Mincu, Constanța, 1995; *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Prefață de George Gană. Ed. îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Marin Mincu în *Critice* I, 1969, *Critice* II, 1971, *Recurs*, 1977; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; George Gană, *Opera poetică a lui Lucian Blaga*, 1976; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, 1976; Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, I, 1981, II, 1983; I. Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, 1981; Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, 1997.

V. V.

LA CURȚILE DORULUI — Volum de poezii de Lucian Blaga. Prima etapă din procesul de alcătuire a volumului se materializează într-un ciclu de *Cincisprezece poezii* imprimate în revista „Gândirea", 1937, nr. 7 (sept.): *Asfințit marin*, *Anno Domini*, *Ani, pribegie și somn*, *Lângă cetate*, *În preajma strămoșilor*, *Iezerul*, *Corbul*, *Trezire*, *Bunăvestire pentru floarea mărului*, *Oaspeți nepoftiți*, *Alesul*, *Belșug*, *Cântecul bradului*, *Ciocârlia* și *Bazin într-un parc*. În primăvara anului 1938, pe când se afla în misiune diplomatică în Portugalia, definitivează un alt grupaj de zece poezii, publicate în ziarul lui Cezar Petrescu, „România" (*Satul minunilor*), în „Gândirea" (*La curțile dorului*, *1917*, *Destin*), apoi în „Revista Fundațiilor Regale", nr.11 (*Alean*, *Unicornul și oceanul*, *Vânzătorul de greieri*, *Coasta soarelui*, *Estoril*), toate imprimările datând din același an. Numai poezia *Boare atlantică* apare pentru întâia oară în volumul *La curțile dorului*, scos de Fundația regală pentru literatură și artă în toamna lui 1938. Între reacțiile critice trebuie menționată aceea, total neaderentă, a lui Nicolae Iorga, studiul lui Șerban Cioculescu despre „esența universalistă" a liricii lui **B.**, cronica semnată de Al. Philippide, ce delimita cu finețe neliniștea „de natură metafizică" a poetului de „zbuciumul său mai mult mintal, cerebral", în sfârșit, contribuțiile lui O. Șuluțiu și Ion Chinezu ce fixează locul volumului în ansamblul poeziei lui **B.** În ediția definitivă de *Poezii* (1942) **L. B.** introduce și poemul *Intoarcere* (publicat, inițial, în „Revista Fundațiilor Regale", (1942, nr.3). Edițiile de *Opere*, volumul I (1974) și *Opere*, volumul I (1982) reeditează sumarul complet, cuprinzând 26 poeme, al volumului *La curțile dorului*, în care „sentimentul dispersiunii în cosmos" (Basil Munteanu) și regăsirea stenică a „mumelor" imprimă poeziei lui **B.** începutul unui proces, formal vorbind, de clasicizare.

Înălțarea la metafizic și întoarcerea în spațiul, privilegiat, al *Iezerului* sau al *Satului minunilor* ordonează, într-o arhitectură cu sonorități aproape clasice, poemele din *La curțile dorului* (1938). Motivul coagulant este „un aproape patologic dor de țară" (Ion Chinezu), majoritatea versurilor fiind scrise în Elveția și Portugalia. Îndreptat, nostalgic, spre „raiul sorin", **B.** îl reface mental printr-un *anamnesis* tulburător: „Stau acum iarăși cu fața spre țară./ Întoarcerea va să rămână un vis, / să nu calc o nespusă poruncă/ sau poate fiindcă făpturii așa-i este scris./ Numai noaptea, în fiece noapte, / somnul mai vine, / sosindu-mi din depărtatele plaiuri/ mi-aduce un pic de-ntuneric, / ca un pumn de țărână din patria mumelor, / din cimitire de raiuri" (*Ani, pribegie și somn*). Poetul creează, în continuare, o mitologie sui-generis și trăiește, cu gravitatea cunoscută din culegerile anterioare, misterul cosmic. La acestea se adaugă acum gestul ritual ce anunță „schimbarea zodiei". „Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide/ lungi zile pierduți și străini./ Oaspeți suntem în tinda noii lumini/ la curțile dorului. Cu cerul vecini" (*La curțile dorului*). Curgerea vremii, timpul însuși cu mișcarea sa ciclică structurează meditația ce devine, în mod treptat, jubilativă. Contactul cu țara dorului este anteic, de unde elogierea miracolului vegetal în diferitele vârste ale anului: „Mocnește copacul. Martie sună./ Albinele-n faguri adună/ și-amestecă învierea, / ceara și mierea" (*Trezire*); o *Bunavestire pentru floarea mărului* anunță pomul încărcat cu rod din *Belșug*, în timp ce „singura ființă care are religia luminii" țâșnește spre soare într-un gest brâncușian: „se-nalță odată, / biruitor fără fier, / din holda cer/ și descântă păcatele/ peste toate satele" (*Ciocârlia*). Aceasta, pentru că – notează filosoful – „ea se lasă oarecum absorbită de soare. Zborul ciocârliei este singurul act din regnul animal care poate fi interpretat ca un act

Scanned with OKEN Scanner

ritual" (*Discobolul*). Volumul certifică, pe de altă parte, prin sintagma „curțile dorului", reapariția rimei și, în general, a formelor clasice de extracție folclorică. De asemenea, justifică apelul reiterat (în sens de: purificat) la traducerea în metaforă a conceptului unghiular de *gândire mitică*. Lacul din miezul muntelui e „ochi al lumii" și ax veșnic în „spațiul mioritic": „În pâlnia muntelui, iezerul netulburat, / ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis./ Oglindește un zbor prea înalt și cerul/ curat, ce i-a fost odată promis.// Cată lung Ochiul spre Nord și spre vârste, / și mulcom apoi spre vânătul cer./ Visează-n amiazi despre rodii de aur, / care se coc, senine, în ger" (*Iezerul*). Veghea spiritului (asociat, aici, cu iezerul fără fund) face pereche cu permanența bradului, simbolic și el, așezat între „zodii" și „țară", între cer și pământ (*Cântecul bradului*), dar și cu *Satul minunilor*, ancestral, arhetipal, unde „cocoși dunăreni își vestesc de pe garduri/ dumineca lungă și fără de seară". Osmoza dintre atitudinea lirică și spațiul-matrice este deplină, *La curțile dorului* atingând cota de vârf a maturității estetice în opera poetică a lui **B.** Reluând un motiv fundamental din *La cumpănă apelor* (1933) ca „satul natal", volumul de față are – dincolo de valoarea sa intrinsecă – și o funcție de turnantă în ansamblul poeziei blagiene, tonusul vital de aici anunțându-l pe acela din *Nebănuitele trepte* (1943). Pe aceeași linie de spiritualizare a expresiei poetice se înscrie și ciclul lusitan, perfect integrat, de altfel, în materia volumului. Încă din versurile oarecum anticipative din *Seară mediteraneană* (poem existent în *La cumpăna apelor*) „misterul apare în plină lumină și nostalgiile grele se topesc, ca o adiere, în jocul liber al silabelor clare" (Ion Chinezu). *Asfințit marin, Estoril, Alean, Boare atlantică, Unicornul și oceanul* și *Coasta soarelui* restituie, sub forme savant epurate, un teritoriu solar, melancolizat ontologic: „Valul acopere numele/ scrise-n nisipuri, și urmele.// Soarele, lacrima Domnului, / Cade în mările somnului" (*Asfințit marin*). Sau: „Chiparoși ca fusele/ 'n toate cimitirele/ ne abat privirile/ către inimi – dusele.// Neclintite-s morile, / gândul, sarcofagele, / frunza și catargele./ Ard în lume orele" (*Coasta soarelui*). Ochiul lui Pillat decupa peisajul mediteranean într-un desen precis, la **B.** însă plastica imaginii se fluidizează în metaforele organizate sub formă de distihuri (*Asfințit marin*, *Alean*) sau de terține (*Boare atlantică*), materia își pierde densitatea iar mitul primește transparența lacrimii. El precipită și în efigia de sursă livrescă a *inorogului* – expresie „nu a *spațiului*, care n-a putut să-l rețină, ci a *timpului*, care a reabsorbit imediat miraculoasa vietate în firescul ei mediu temporal, în demultul primordial" (Edgar Papu). Iată-l în *Unicornul și oceanul*: „Pe țărm unicornul, o clipă cât anul, / se-nfruntă-n poveste cu oceanul.// E apă sau altă ființă, cu plesne, / în care se simte intrând pân' la glesne?". Finalul poemei – „Se-nalță de spaimă-n paragini/ când taina se sfarmă la margini" – se acordă cu procesul de abstractizare metaforică din celelalte piese, în tentativa eului liric de a se apropia de misterul cosmic: timpul „arde" în lume (*Coasta soarelui*), cocorii pornesc „spre clime de flăcări" (*Destin*), corbul aduce „o veste cerească" (*Corbul*) iar soarele, „lacrima Domnului", se ascunde, simptomatic parcă, în „mările somnului" (*Asfințit marin*). Expresiile acestea, premonitive, lărgesc mult – întrucât o proiectează în metafizic – aria dorului de țară. Încă din *La cumpăna apelor* ne întâmpina, dematerializat deja, „un înalt unicorn fără glas" (*Septemvrie*), care asculta trecerea mioritică în cadențe de apoftegmă. El va auzi apoi, în *Ce aude unicornul*, „plânsetul țărilor" și „bocetul omului" într-o melancolie impersonalizată, cosmică. Acum însă totul se proiectează pe fundalul marin, unde „largul prieste nălucilor line" (*Estoril*), contemplate de „pe-un galben liman portughez" (*Alean*). Apele întinse și „largile vremi" sunt evocate într-o cantabilitate aproape eminesciană, ce prepară memorabila *Întoarcere* în orizontul carpatin: „Lângă sat iată-mă iarăși, / prins cu umbrele tovarăș.//...//Câte-s altfel – omul, leatul!/ Neschimbat e numai satul, //...//Aur scutură alunul./ Fluier zice. Cade fumul.// Greierii părinților/ mulcom cântă, mulcom mor". Submersiunea (*În preajma strămoșilor*), „căderea" soarelui în mare și a îngerilor, ca în poezia lui Trakl, sub formă de cenușă (*Anno Domini*) sunt alte ipostaze ale „întoarcerii", din care desprindem frisonul „marii treceri" a omului, ritmat de curgerea anotimpurilor și de „ornicul bătrân" al cetății. Volumul distilează astfel motive și tonalități recognoscibile în versurile anterioare

Scanned with OKEN Scanner

lui 1938, dar în condiții de echilibrare adesea perfectă între concret și abstract, între dimensiunea autohtonă (*id est*: „mioritică") și „esența universalistă" (Șerban Cioculescu), între verslibrismul constitutiv și clasicizarea formală din această poezie de mare combustie ideatică și afectivă.

EDIȚII: *La curțile dorului*, București, 1938; *Poezii*, București, 1942; *Poezii*, cu un cuvânt înainte de George Ivașcu, București, 1967; *Opere*, vol. I, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, București, 1974; *Opere*, vol. I. Poezii antume, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; Șt. Aug. Doinaș, *Starea poeziei*, 1980; I. Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981; S. Mioc, *Modalități lirice interbelice*, vol. I, 1995; I. Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, 1997.

M. M.

LACUSTRĂ — Poezie de G. Bacovia, apărută în „Viața nouă", București, II (1903), 1 decembrie, p. 10; inclusă în volumul *Plumb* (1916).

Cine este „materia" al cărei plâns este auzit de poet? Avem de-a face, precum și în alte texte bacoviene, cu o imagine generalizatoare, de însumare și transcendere într-o suprarealitate sensibilă a diferitelor forme ale existenței. „Aud materia plângând" numește o entitate originară situată dincolo de lume și dincolo de om, din care derivă orice ființare, existarea *in actu*; materia poate fi acel *Aum*, de care vorbește tradiția gândirii indiene, revelat sub forma unui suflu sonor, simbolul genezei și al creației, interpretat de Bacovia într-o ipostază tragică, de măcinare în vaiet. „Materia" se arată a fi, dacă e să acceptăm termenul lui Heidegger, însăși Ființa (*Sein*), iar plânsul modul ei de manifestare exprimat prin rostirea poetului. Dacă poetului i-a dispărut eventualul orgoliu de unic demiurg, de creator al propriei sale ființări în lume, faptul s-a întâmplat o dată cu trezirea la auzul prelungitului plâns, menit să înlăture măcar o parte din vălul enigmatic întrepus între sine și lumea din afară, resimțită acum ca o „soră". Glasul ascultat vine din interioritatea profundă a universului, e un semn al esenței dezvăluite în și prin vers, care în limbajul bacovian se cheamă plâns. Nu poetul este cel care impune materiei eventuala sa condiție subiectivă, dimpotrivă el este cel care suportă consecințele acestui diluviu lacrimal. Deschizându-se contemplării, așadar făcându-se auzită, materia intră în grija subiectului liric, se transfigurează în vers cu sunet de bocet. Poetul se lasă plâns de materie. Ce semnifică plânsul materiei, al acestei transcendențe impersonale? Materia se plânge pe sine, scurgându-se în golul negru („atâtea nopți") sau îl deplânge pe omul îndepărtat de adevărul absolut („provincializat") și aruncat acum în pustiul acvatic? „Materia plângând" trimite la o substanță sterilă, epuizată de forță, damnată la des–ființare. E o imagine a neantului în fața căruia omul își constată tragica singurătate: „Sunt singur". Celălalt e absent. Revelație recurentă în discursul liric bacovian, ivită ori de câte ori poetul are tentația cunoașterii, a erosului, a locuirii (a locului) său în lume. În *Plumb*, el stă singur („stam singur") pentru că celălalt nu este, ori – precum în *Lacustră* – stă singur din motivul că ființa–materie își face auzită neputința ontică, se află și ea pe cale de a nu mai fi, transformându-se în neant. Rolul materiei de a fi deasupra omului, ocrotindu-l, încetează, dar omul nu încetează de a se bulversa la unison cu materia, neantizându-se în același plâns. Faptul de a fi singur ia în *Lacustră* înfățișarea pustiului acvatic, mereu în creștere, și a izolării într-un habitat precar. Singurătatea văzută astfel echivalează cu nimicnicia existențială. „Gândul" eului cade, e „dus", cum spune poetul, „spre locuințele lacustre", spre imaginea unui adăpost amenințat din toate direcțiile. Căderea în gol figurează imaginea de fundal, recognoscibilă în plânsul materiei, în regresiunea gândului și în golul istoric. Dincolo de a fi singur *aici*, nu este decât golul. Transcendența, istoria, individul, aceste trei fețe ale universului sunt surprinse într-o desfășurare analogică: materia în declin *duce* la non–ființarea istoriei și implicit a individului: „Un gol istoric se întinde/ pe-aceleași vremuri mă găsesc". Apartenența la un anumit timp și la un anumit spațiu, ca și dependența sacrală de Ființă-materie se anulează, fiecare se relevă ca neant, în tânguitoare prăbușire. Golul temporal se reflectă în regresivitatea vârstei umane, în ne-creșterea ei funciară („pe-aceleași vremuri mă găsesc"), golul istoric în fragilitatea și

Scanned with OKEN Scanner

incertitudinea habitatului (locuința lacustră), în consecință, a durabilității lui. Frustrarea de un astfel de loc pe care să-și întemeieze existarea în lume și coabitarea cu istoria (cu ceilalți) accentuează sentimentul de înstrăinare. Locuirea nesigură ontologic, stresantă ca un coșmar („și parcă dorm pe scânduri ude") este sortită scufundării în neantul lichid.

EDIȚII: *Plumb*, București, 1916; *Opere*, București, 1944; *Poezii*, București, 1956; *Scrieri alese*, București1961; *Versuri*, București, 1966; *Poezii*, București, 1971; *Opere*, București, 1978; *Plumb* (ediție centenară), București, 1981; *Versuri și proză*, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, 1969; Gh. Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, 1974; Ion Caraion, *Bacovia. Sfârșitul continuu*, 1977; Dinu Flămând, *Introducere în opera lui Bacovia*, 1979; Daniel Dimitriu, *Bacovia*, 1981; Mircea Scarlat, *George Bacovia. Nuanțări*, 1987; Alexandra Indrieș, *Alternative bacoviene*, 1988; V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, 1994; Lucian Tamaris, *Plânsul lui Bacovia*, 1997.

V. F.

LA FANION — Volum de poezii de Liviu Ioan Stoiciu, București, 1980. Amintirile autorului din anii copilăriei petrecuți la Cantonul 248 de lângă comuna Adjudu-Vechi, unde tatăl său era muncitor la căile ferate, constituie substratul genetic din care volumul s-a desprins, fără a secătui sursa, căci și alte cicluri, anterioare și ulterioare, își trag substanță din aceeași materie. *La fanion*, cu care **L. I. S.** a debutat, este al nouălea volum al său, celelalte opt – definitivate cu începere din 1974 – rămânând până astăzi în manuscris, unele în întregime, altele parțial. Poeziile din cuprins au fost scrise în 1978, la vârsta de 28 de ani, pe când autorul era pedagog școlar în orașul Focșani. Înainte de a apărea în volum, câteva au fost publicate în două numere ale revistei „Amfiteatru" din 1979: *Din cap* (în nr. 2), *Sta tabla, Ehe, ședea uriașul, Era un smalț, Ce îmi plăcea, Salut, argonauți, O imagine a sufletului meu* (în nr. 9). Aceasta din urmă a fost retipărită în „Tribuna României". nr. 12, 1980. Cum pe atunci nu se putea debuta în poezie decât prin concurs, autorul s-a adresat poetei Gabriela Negreanu, redactor la Editura Albatros, pentru a înscrie manuscrisul pe lista celor ce urmau să fie înaintate juriului în 1979. Norocul îi surâde de această dată și cartea intră în librării în toamna lui 1980, fără nici o „tăietură" din partea cenzurii. În același an va primi, pentru *La fanion*, premiul Uniunii Scriitorilor din România.

Chiar dacă imaginile scrierii și ale literelor se întâlnesc în câteva poezii din volum, **L. I. S.** face parte din categoria celor ce își întemeiază limbajul pe oralitate. Două urmări importante ar putea avea acest fapt: mai întâi, o receptare inadecvată a poemelor de către literați, care vor încerca să le judece din perspectiva limbajului scris, iar în al doilea rând, o priză rapidă la marele public, obișnuit să comunice, chiar și în condițiile alfabetizării generale, mai ales prin vorbire. Această dorință de-a recuceri cu mijloacele oralității atenția publică îl îndepărtează pe autor de estetica elitistă a poeziei moderne. **L. I. S.** e un model de poet volubil, pentru care plăcerea rostirii e mai mare decât aceea a scrisului. Prezența sa elocutorie în poem se impune numaidecât, atât prin frecvența formulelor introductive („ei, dar ascultați", „fii atentă" etc.), cât și prin indicațiile scenice de tipul: „ziceam noi în cor repede". Versurile înregistrează chiar și sunetele parazitare ce apar în cursul vorbirii, fiindcă acestea, deși nu au un sens anume, sunt totuși importante ca indiciu al oralității. Dintre figurile stilistice ale oralității, poetul întrebuințează, uneori până la saturație, aposiopeza. Își întrerupe frecvent, din motive diferite, vorbirea, lăsând în seama interlocutorilor sau a celor ce îl ascultă complinirea semantică a propozițiilor. Ambiguitatea poeziilor, în măsura în care există, se datorește în primul rând acestor aposiopeze care deschid posibilitatea unor oscilații în interpretare. Din aceeași categorie de figuri stilistice provine si dialogismul, deseori întrebuințat. Efectele sale pot fi urmărite nu numai în direcția oralității, ci și în aceea a particularităților de gen: dialogul presupune existența personajelor (cantonierul, cantoniereasa, fata picherului, tatăl și mama poetului etc.) tulburând într-o oarecare măsură integritatea lirică a poeziilor. Dar ceea ce particularizează atât limbajul poetului cât și cel al personajelor este, cum a observat Ion Pop, familiaritatea. Angajat în direcția oralității, discursul poetic nu ocolește nici interjecția (ălei, huo, hă, ăhă, ehe), nici fonetismele regionale (prav, să văz, să spui, să auz, miroasă, ăi fi) și nici expresiile vulgare („nu te mai chiorî, mă, la mine", „să mă stric de râs", „amărâtul ăla de fanion", „te stricași la cap").

Scanned with OKEN Scanner

Acte de vorbire, poemele par a se constitui prin aleatorism, refuzând ceea ce îndeobște se numește compoziție. Ele sunt mai curând fragmente ale unui continuum verbal decât unități de sine stătătoare delimitate printr-o structură autarhică. De altfel, considerându-le el însuși părți desprinse dintr-un discurs mai amplu, poetul a și renunțat să le dea un titlu, care ar fi fost oricum un factor de centralizare, preferând să le identifice după *incipit*. Cartea lasă de aceea impresia unui flux al rostirii segmentat mai mult convențional, fără ca aceasta să ducă la apariția discontinuităților interioare. Specificul volumului nici nu trebuie căutat, de fapt, în adâncime, nu e nevoie pentru sesizarea lui de un efort de penetrație, fiindcă el izbucnește întotdeauna la suprafață. Acest avantaj al evidenței, pe care autorul îl împarte cu poeții Cenaclului de Luni, face ca lectura poeziei sale să fie, în general, lesnicioasă și explică întrucâtva succesul de care ea se bucură. Mergând înainte pe firul oralității, din care sunt țesute poemele lui **L. I. S.**, vom observa rolul ancilar, de simplă înregistrare grafică a vorbirii, pe care poetul îl acordă scrisului. Pentru cei obișnuiți cu întrebuințarea limbajului scris în poezie, desconsiderarea gramaticii și ortografiei, vizibilă încă din volumul pe care îl discutăm și agravată mai târziu, este, fără îndoială, scandaloasă. Dar atât ortografia cât și gramatica au o importanță mică pentru un autor ce consideră poezia în primul rând ca oralitate. El nu ține seama de regulile academice ale scrisului, ci doar de necesitățile vorbirii. Și totuși înregistrarea prin scris a oralității îl obligă la câteva operații tehnice (o anume segmentare a versurilor, sugerarea intonației printr-o punctuație neobișnuită etc.) care, prin repetare, se vor constitui ele însele, cu timpul, într-o manieră, deservind tocmai ideea în vederea căreia au fost create. E răzbunarea scrisului asupra vorbirii când aceasta încearcă să-l subordoneze. Dacă există deci manierism (în sens peiorativ) la **L. I. S.**, atunci acesta este de natură grafică. Alături de poezii autorul a publicat, la cererea editurii, un text intitulat *În sfârșit, din mica mea biografie*. Ideea editurii n-a fost rea: nu numai fiindcă aici criticul literar poate afla câte ceva din experiența istorică și culturală a poetului, dar și pentru că există o consonanță, un schimb reciproc de lumini între acest text și poeziile de dinaintea lui. Rolul său este de a confirma conținutul autobiografic al poemelor. Glasul ce credeam că-l auzim citind versurile pătrunse de oralitate din *La fanion* pare a fi chiar glasul „autorului". Impunând exprimării o mulțime de reguli supraindividuale, gramatica și ortografia, limbajul scris deci, sprijină tendința de impersonalizare din poezia modernă. Vorbirea însă este liberă, mai nepăsătoare în orice caz față de obligațiile gramaticale, și datorită acestui fapt, ea poate reprezenta mai bine nota personală, circumscrisă în spațiu și timp, a unui poet. Faptul biografic, eul social, ținute multă vreme la distanță, se întorc acum pe căile oralității în poezie. În centru nu se află imaginea mâinii care scrie, ci a poetului care vorbește și uneori chiar povestește mici întâmplări din propria lui copilărie. Deși versurile din *La fanion* au rădăcini adânci în experiența biografică, ele nu sunt lipsite totuși de o componentă livrescă. Aproape că nu există poezie din care să lipsească aluzii la faptele și personajele mitologiei grecești, cunoscute – se pare -de autor încă din anii copilăriei. Dar, cu toate acestea, nu se poate vorbi, în cazul lui **L. I. S.**, de poezie mitică. Mitologia nu are, în versurile lui, o funcție existențială (ca la Fr. Nietzsche) și nici una de cunoaștere (ca la Fr. Schlegel), ci mai degrabă una ludică. Tendința constantă de a transforma orice mit într-un joc cu roluri ilustrează într-un mod clar dezrădăcinarea metafizică. Pe lângă măruntele întâmplări ale vieții reale, poetul rememorează jocurile închipuirii la care se deda în copilărie cu o extraordinară voluptate. De vreme ce, în aceste poezii, e interesat doar să reînvie plăcerea jocului, nu mai au nici o importanță sensurile adânci ale mitului, oricât de fascinante ar fi fost ele pentru romantici și moderni. E vorba, de fapt, la **L. I. S.** de niște fantezii, proiecții pe un perete ale reveriilor („stăteam toată ziua visând") de sorginte mitologică. Autorul pornește de la realitatea înconjurătoare, transfigurând obiectele cu ajutorul imaginației, fără ca mistificația să fie desăvârșită. Întotdeauna treaz, simțul realității erodează cu mijloacele comicului și ale limbajului familiar, închipuirile mitice. Bine primită de către critica literară, cartea lui **L. I. S.** a fost unul din evenimentele editoriale de la începutul anilor '80, înscriindu-se totodată în durata mai lungă a

Scanned with OKEN Scanner

poeziei fanteziste românești și contribuind la afirmarea postmodernismului contemporan.

EDIȚII: *La fanion*, București, 1980.

REFERINȚE CRITICE: I. Pop, în „Steaua“, nr. 12, 1980; Constanța Buzea, în „Amfiteatru“, nr. 12, 1980; L. Vasiliu, în „Convorbiri literare“, nr. 1, 1981; V. Bugariu, în „Luceafărul“, nr. 9, 1981; N. Steinhardt, în „Steaua“, nr.2, 1981; I. Bogdan Lefter, în „Convingeri comuniste“, nr. 2, 1981; D. Flămând, în „Amfiteatru“, nr.2, 1981; D. Spineanu, în „Opinea studențească“, nr. 2, 1981; Dana Dumitriu, în „România literară“, nr. 12, 1981; Victor Atanasiu, în „Argeș“, nr.3, 1981; Radu G. Țeposu, în „Echinox“, nr.4-5, 1981; M. Nițescu, în „Viață românească“, nr. 4-5, 1981; I. Mircea, în „Transilvania“, nr. 9, 1981; D. Mureșan, în „Vatra“, nr. 4. 1982; N. Steinhardt, *Critică la persoana întâi*, 1983; M. Nițescu, *Atitudini critice*, 1983; M. Mincu, în *România literară*, nr. 36, 1984; Idem, *Eseu despre textul poetic*, II, 1986; N. Danilov, în „Convorbiri literare“, nr. 6, 1986; D. Micu, *Limbaje lirice contemporane*, 1988; M. Papahagi, *Cumpănă și semn*, 1990; N. Oprea, *Provinciile imaginare*, 1993; R. G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Gh. P.

LA „GRANDIFLORA“ — Volum de Gib I. Mihăescu, apărut în ianuarie 1928 la editura craioveană Scrisul Românesc. Debut editorial, prin devansarea tipografică a unei alte selecții din nuvelistica aceluiași, *Vedenia*, predate Cărții Românești cu vreo trei ani înainte, dar tipărite abia în 1929, după ce înfruntase „rezistența puritană a spiritului conservator și academic“, reprezentat în comitetul de lectură al editurii de „bunul și molcomul“ povestitor I. Al. Brătescu-Voinești (cf. Ș. Cioculescu; alte referiri la acest episod, ignorat de monografiști, la T. Păunescu-Ulmu, Perpessicius, Cezar Petrescu ș. a.). În afara amplei nuvele eponime, publicate inițial în „Viața românească“ (n-rele 2-3 și 4/ 1926) și reținute ulterior în majoritatea culegerilor postume din opera prozatorului, sumarul ediției princeps – unica, de fapt, în această alcătuire – mai cuprinde, în ordinea paginației, patru nuvele apărute în „Gândirea“: *Frigul* (nr. 5/ 1927), *Urâtul* (n-rele 6-8 și 9-11/ 1926), *În goană* (nr. 14/ 1923) și *Întâmplarea* (nr. 7/ 1922). Volumul I al ediției de *Opere* (1976), îngrijite, prefațate și comentate de Al. Andriescu, păstrează grupajul ca atare, oferind totodată posibilitatea unei lecturi dublate de informația filologică și istorico-literară de rigoare.

Deși întâmpinată cu ostilitate de „esteți“, cum constata, retrospectiv, cel mai avizat dintre comentatorii contemporani ai operei lui **G. I. M.** (l-am numit pe Șerban Cioculescu), culegerea cu acest titlu atesta mai mult decât un nuvelist experimentat (creația sa numărând la acea dată peste treizeci de prezențe inedite în paginile unor periodice precum „Luceafărul“, „Sburătorul“, „Hiena“, „Gândirea“, „Cugetul românesc“, „Cuvântul literar și artistic“, „Viața românească“, „Universul literar“, „Ramuri“, „Scrisul românesc“). Prin „intuiția de viață“ a autorului, ca și prin „multiplicitatea materialului omenesc“, transpus în text cu păstrarea „unității de atmosferă“ și a unei certe „organicități“, tematice și structurale, cele cinci nuvele ale volumului revelau, în opinia criticului, semnul sigur al unei personalități încă de pe atunci inconfundabile. Calitate pe care aveau să fie siliți a i-o recunoaște, în cele din urmă, debutantului din 1928, chiar și cei mai rezervați recenzenți ai primei sale selecții nuvelistice tipărite: E. Lovinescu și Camil Petrescu. Cel dintâi, incapabil încă să-și domine subiectivismul doctrinar, spre a-l detașa pe autor de grupările „tradiționaliste“ care îi giraseră afirmarea, după popasul incidental la „Sburătorul“, nu ezitase a-i asimila arta cu maniera obscurului sămănătorist Vasile Pop, comitând astfel (cf. același Ș. Cioculescu) „una din cele mai grave erori ale carierei sale“. Pentru ca în compendiul cu inevitabile revizuiri din 1937 (unde **G. I. M.** figurează de altfel printre „moderniști“) să conceadă că nuvelelor atât de drastic sancționate odinioară nu le lipseau, totuși, „indiciile“ talentului și ale personalității... Intenție reparatorie sesizabilă și în cazul celui de al doilea, care va saluta cu onestitate, cam tot pe atunci, ideea premierii postume a fostului său rival din 1928 la favorurile Thaliei (cf. *Notele zilnice* editate de M. Zaciu). În epocă, însă, reacția umorală din „Universul literar“ (condus în acea vreme chiar de Camil Petrescu!) stârnise nefericite ecouri polemice (se vehiculase până și ideea de șantaj), tensionând suplimentar spiritele și incitând la noi ambuscade mediatice împotriva pătimașului autor al *Sufletelor tari*, refuzat sistematic de scenă, după eșecul suferit cu *Mioara*, în 1926 (an în care întâmplarea făcea ca *Pavilionul cu umbre* al lui **G. I. M.** să obțină premiul

Scanned with OKEN Scanner

Asociației Criticilor Dramatici, urmând a fi selectat, un an mai târziu, și de Marioara Ventura, societara Comediei Franceze, pentru turneul său de răsunător succes din primăvara lui 1928...). Capricioasa politică de culise, favorabilă și în acel sezon furtunos, avea să-l afecteze de altfel profund, în deceniul următor, și pe proaspăt lansatul dramaturg (cf. detalii în postfața ediției noastre din 1973 a *Teatrului* lui **G. I. M.**), sfârșind prin a-l demobiliza și a-l orienta definitiv către mai pașnicul sector al prozei (unde nu va mai avea de înfruntat decât pruderia unor cenzori ministeriali, puși prin 1933 pe „epurarea“ bibliotecilor școlare). O repunere în discuție a nuvelisticii sale nu va mai putea face însă abstracție de acel bogat *șantier paralel* al anilor de tinerețe (refăcut cu profesionalism de editorul volumului al V-lea de *Opere*, din 1985). Cel mai concludent, sub aspectul acestei duble aspirații, validate aproape concomitent, scenic și editorial, în 1928 (când apare, de fapt, în volum, și *Pavilionul...*), este chiar cazul nuvelei *La „Grandiflora“*, a cărei geneză s-a vădit îngemănată, până la un punct, cu experimentul dramatic nefinalizat, editat postum sub titlul *Don Juan*. După cum se poate deduce atât din text, cât și din unele indicii de datare ale hârtiei utilizate, tentația unei asemenea transpuneri în viziune „oltenească“ (protagonistul piesei era un Don Juan *de Mârșani*!) a motivului clasic al seducătorului a premers abordării epice a temei, destinul pitorescului „burlador“ Alin Glogovan urmând a se contura, după 1922 (când piesa pare a fi fost abandonată), într-o versiune nu numai independentă de însemnările dialogate rămase pe șantier, ci și mai consonantă, în general, cu statutul ca atare al mitului, la nivelul acestui secol, care cobora definitiv tragicul „pe pământ“ și destinele „în trup, în fatalitățile trecutului personal sau familial“ (cf. Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, în românește de Angela Martin, 1999, p. 156). Intenția raportării la fondul mitic al motivului nu l-a părăsit însă pe autor (detaliu scăpat deocamdată din vedere de comentatorii nuvelei). Cea dintâi dovadă în această privință rezidă, la o cât de sumară analiză comparatistă, în însăși rebotezarea personajului căruia îi revenea rolul corespunzător din piesă. Nevoit să renunțe la patronimicul Glogovan, împrumutat între timp (1922) nuvelei *Întâmplarea*, **G. I. M.** optează, inspirat (dacă nu și sub impulsul vreunei reminiscențe livrești), pentru Manaru, nume a cărui rezonanță, chiar adaptată fonetismului autohton, ni-l evocă nemijlocit pe acela al andaluzului Miguel Mañara Vicentelo de Leca (Sevilla, 1627-1679), alăturat pentru întâia oară, ca prototip istoric de alternativă, modelului legendar al acestui „erou al inconstanței și al pluralității“ (cum îl definește Rousset), de către Prosper Mérimée, în nuvela *Les âmes du Purgatoire* (1834). Biografia intens colportată în epocă (cf. G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, Paris, 1929, dar și Esther van Loo, *Le vrai Don Juan – Don Miguel de Mañara*, Paris, 1950) a controversatului „Cavaler al Ordinului de Calatrava“, decis la maturitate să-și renege propriul trecut și să răscumpere, prin expiere personală, păcatele tuturor libertinilor din speța miticului Don Juan Tenorio, i-a sugerat romanticului francez ideea unei reficționalizări a străvechii legende hispanice, „hibridul“ rezultat, un Don Juan de Mañara/ Maraña (metateza ñ/ r îi aparține lui Mérimée), cunoscând apoi noi metamorfoze, în interpretarea unor A. Dumas (*Don Juan de Marana ou La chute d'un Ange*, 1836), Alexei Tolstoi (*Don Juan*, 1862), E. Haraucourt (*Don Juan de Mañara*, 1898) O. V. Milosz (*Miguel Manara*, 1913) ș. a. Dacă totuși această tentantă asociere onomastică nu reflectă decât o (oricum, fericită) coincidență, nu același lucru se poate spune și despre conotațiile deloc întâmplătoare ale acelor „vedenii terifiante“ (N. Balotă) care îl persecută pe Manaru după experiența deconcertantă cu virtuoasa Morăriță, ultima redută locală a fidelității conjugale, în opinia „elitei“ masculine, reunite cotidian la agapele nocturne de la „Grandiflora“, grădina–restaurant a domnului Alexandru Cocoșel. Deși ușor descumpănit de circumstanțele acestei penibile (totuși) izbânzi, mai curând de „păcălit“ care pozează în „păcălitor“ (dacă e să inversăm termenii altui motiv străvechi al literaturii universale), improvizatul Don Juan gibmihăescian nu pregetă a-și onora până la capăt rolul, angajându-și închipuirea surescitată în evocarea – aproape canonică (și deci cu atât mai curios că ignorată de critici) – a acelui „agent al transcendenței“ (J. Rousset) întruchipat îndeobște, în textele clasice, de statuia Comandorului sau de orice alt echivalent

Scanned with OKEN Scanner

fantastic al Mortului acuzator. Momentul ales de autor pentru aceasta este de altfel cât se poate de semnificativ şi sub raportul complexităţii „procesului deformator“ (L. Ulici) ce antrenează existenţa lăuntrică a personajului, după ce îşi intuieşte statutul de „încornorat“. Preocupat îndeosebi de o măgulitoare omologare publică a proaspetei sale escapade (menite iniţial doar să-l asigure că, la urma urmelor, *cosi fan tutte*: „toate sunt cârnăţărese!“), vanitosul experimentator speră, părăsind fără martori acel ultim alcov pângărit, ca măcar strada să-i ofere o şansă în această privinţă. Scoţându-i-l eventual în cale pe confratele Mărunţache, „gura cea mai spartă“ a târgului dintre vii. Dorinţă care nu i se împlineşte însă, căci nici afară „nu era nimeni... Numai în zare, deasupra caselor, pe profilul abia desemnat al dealului albastru, înecat în nelămuritul depărtării însorite, îi apăru deodată, mare cât luna la răsărit, chipul mustăcios şi crispat, cu căciula cât un turn de biserică, al călăreţului decapitat. Manaru se opri cu ochii măriţi. Apoi râse vesel, şi vedenia dispăru. «Hm, ce-o vrea ăsta de-a început să se ţină de mine?», glumi, fără a putea alunga din urechi gâlgâitul monoton al plânsului Morăriţei. Dar îndată ridică din umeri ca dinaintea unei gândiri absurde“. Enigmaticul mesager thanatic îşi dezvăluie însă neîntârziat funcţia mitică, vestind mai întâi actul disperat al Morăriţei, iar ca urmare, dezlănţuirea criminală a protagonistului însuşi, răscolit mai puţin, în acel moment, de drama pe care o provocase, cât de spulberarea firavei consolări cu care încercase a-şi amăgi orgoliul vulnerat. Motiv pentru a-şi reconsidera definitiv, sub semnul aceluiaşi spectru justiţiar, şi sentimentele maritale, imaginându-şi-o de astă dată pe Frosica (a cărei defecţiune fusese pe punctul de a i-o accepta ca pe o fatalitate) în postura apocaliptică a păcătoasei ţintuite de diavoli pe pirostrii, „astfel ca flăcările pedepsei să-i mângâie, cu limbile lor arzătoare, izvorul de plăceri şi de vieţi, prihănitul izvor al vieţii“ (transpunere fidelă, de fapt, a unei scene ce poate fi văzută şi astăzi, pe unul din pereţii bisericii Sf. Ilie, din Drăgăşanii natali ai prozatorului). Această ultimă secvenţă a nuvelei, cu simbolica-i „coborâre în infern“ şi cu acea revenire din final, pe „geana orizontului“, a „capului tăiat şi fioros, plutind încet şi galben, ca un astru al iadului“, ne îndrumă de altfel în egală măsură către invariantele clasice ale legendei. Ca şi însăşi plasarea ei într-un cimitir, „locul sacru“ (J. Rousset) de întâlnire a lumii de pe acest tărâm, cu lumea de dincolo. Ceea ce-l distinge însă cu siguranţă pe eroul lui **G. I. M.** de modelele clasice este ponderea pe care o are, în definirea portretului său interior, obsesia. Parafrazându-l pe Montherlant (cf. *Notele* despre propriul Don Juan, din *La mort qui fait le trottoir*, Gallimard, 1972), am putea şi noi spune – evident, fără intenţia vreunei alte asocieri, de substanţă – că, dacă Don Juanii de altădată, descinşi direct din mit, erau nişte „damnaţi“, acesta este, mai presus de toate, un *obsedat*. Fapt de natură a-i conferi şi lui acel atù al modernităţii, revendicat în context pentru noul Don Juan Tenorio al dramaturgului şi romancierului francez. „Donjuanismul“ lui Manaru nici nu ni se prezintă, pe de altă parte, ca un *dat*, ci ca o consecinţă; un *sindrom deviant*, generat de o gelozie acţionată, la rându-i, de un irepresibil orgoliu viril. După Octav Botez, centrul de interes al nuvelei rezidă de altminteri tocmai în analiza acestui „caz de gelozie morbidă“. Care nu este nicidecum izolat, în nuvelistica lui **G. I. M.** Aceluiaşi gen de „chin sadomasochist“ (N. Balotă) îi cade victimă şi boierul Glogovan, din nuvela *Întâmplarea*, personaj cu cugetul „nesuferit de îndoielnic“, care-şi datorează prăbuşirea lăuntrică scenariilor aberante ale propriei închipuiri, bulversate de traversarea, sub negura nopţii, a unei păduri bântuite de bandiţi. Anihilată de forţa acaparatoare a unei gelozii absurde, conştiinţa sa cedează în faţa transpunerii în realitate a temutei „întâmplări“, care îşi asumă astfel, ca şi în alte creaţii ale scriitorului (cf. *Pavilionul cu umbre*, printre cele mai caracteristice), „rolul antic al destinului“ (Ş. Cioculescu). „Metaforă a izbăvirii şi purificării“, cum îl decodifică Al. Andriescu, *Frigul*, din nuvela cu acest titlu – într-adevăr „singulară, prin poezia ei“, în opera lui **G. I. M.** – poate fi perceput şi ca o dublă personificare, cu semnificaţie de asemenea fatidică: a „terorii surde“ (N. Manolescu) a geloziei, căreia nu i se poate sustrage, în împrejurările date, nici cea mai abil regizată tentativă de evadare a protagonistei; şi, deopotrivă, a morţii, „amantul infinit“ de „dincolo de ziduri“, al cărui sărut rece, dar „curat de orice josnicie“, pecetluieşte

Scanned with OKEN Scanner

în final destinul tinerei femei. O despletire similară, între real şi imaginar, a altor complicate „stări de suflet" (Al. Bădăuţă) capătă concreteţea de personaj a „tipătului" expresionist în *Urâtul*. Nuvela scandalizase, la apariţia volumului, pe E. Lovinescu („viziune grotescă, excesivă şi vulgară" etc), pentru a întruni însă, în timp, aprecierea majorităţii comentatorilor, dispuşi să descifreze, de fapt, în abundenţa de „grozăvii" (E. L.) a textului, o veritabilă *estetică* ilustrată *a urâtului* (N. Balotă). În sfârşit, parcurgând şi episodul cu tentă veristă *În goană*, un cititor cu perspectiva întregului nu va putea să nu admită, împreună cu Pompiliu Constantinescu, că acest prin volum al autorului *Ruscaicei* conţine, în germen, „toate preocupările, toate virtuţile, tot excesul de viaţă, de imaginaţie, de viziune grotescă, de obsesie a psihologiei erotice", din care s-au ivit operele ce i-au urmat.

EDIŢII: *La „Grandiflora"*, Craiova, 1928; *La „Grandiflora"* (*Nuvele*, I) şi *Noaptea focurilor* (*Nuvele*, II), prefaţă de N. Manolescu, Bucureşti, 1967; *Opere*, I, ed. îngrijită, studiu introductiv, note şi variante de Al. Andriescu, Bucureşti, 1976. Reeditări selective în: *Nuvele*, antologie şi prefaţă de N. Balotă, text stabilit, cronologie şi bibliografie de I. Nistor, Bucureşti, 1969 (reţinute: *La „Grandiflora"*, *Urâtul*, *Frigul*); *Vedenia*, postfaţă de L. Ulici, Bucureşti, 1973 (*La „Grandiflora"*, *Urâtul*); *Nuvele*, ed. îngrijită de Al. Andriescu, repere istorico–literare de A. Slobodeanu, Bucureşti, 1979 (neantologată, nuvela *În goană*); *Nuvele*, prefaţă de Fl. Ghiţă, 1986 (cf. *supra*); *Nuvele*, postfaţă de M. Mangiulea, Bucureşti, 1987 (cf. *supra*); *Visul*, prefaţă de I. Nistor, Bucureşti, 1991 (reţinute: *Întâmplarea*, *La „Grandiflora"*); *Troiţa*, Chişinău, 1998 (reţinute: *La „Grandiflora"*, *Urâtul*, *Frigul*).

REFERINŢE CRITICE: T. Păunescu–Ulmu, în „Gândirea", n-rele 3 şi 4-5, 1926; Perpessicius, în „Universul literar", nr. 25, 1926 şi „Cuvântul", 21 ianuarie 1928 (cf. şi *Opere*, 12, 1983); Cezar Petrescu, în „Curentul", nr. 24, 1928 şi „Ţara noastră", nr. 1002, 1935; P. Constantinescu, în „Viaţa literară", nr. 74, 1928 şi „Vremea", nr. 411, 1935 (cf. şi *Scrieri*, 4, 1970); Al. Bădăuţă, în „Gândirea", nr. 2, 1928; P. Comarnescu, în „Politica", nr. 545, 1928; Al. Dima, în „Datina", nr. 3-4, 1928; Camil Petrescu, în „Universul literar", nr. 17, 1928; Octav Botez, în „Viaţa românească", nr. 5-6, 1928; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; N. Crainic, în „Cronicarul", nr. 2, 1930 şi „Gândirea", nr. 10, 1935; I. Chinezu, în „Darul vremii", nr. 3, 1930 (cf. şi *Pagini de critică*, 1969); Erasm (Petru Manoliu), în „Credinţa", nr. 569, 1935; Ş. Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 12, 1935 (cf. şi *Aspecte literare contemporane*, 1972); O. Şuluţiu, în „Dacia redivivă", nr. 8, 1942 şi *Scriitori şi cărţi*, 1974; Al. Philippide, în „Vremea", nr. 729, 1943; O. Papadima, *Creatorii şi lumea lor*, 1943; N. Manolescu, în „Viaţa românească", nr. 6-7, 1963, „Gazeta literară", nr. 44, 1966, „Luceafărul", nr. 15, 1969 (cf. şi *Teme*, 1971); Marian Popa, în „Luceafărul", nr. 44, 1967 (cf. şi *Modele şi exemple*, 1971); L. Ulici, în „Viaţa românească", nr. 2, 1967; A. Martin, în „Luceafărul", nr. 23, 1967 (cf. şi *Metonimii*, 1974); N. Balotă, în „Tribuna", nr. 46, 1969 (cf. şi *Labirint*, 1970); Al. Oprea, *5 prozatori iluştri, 5 procese literare*, 1971; Al. Andriescu, în „Convorbiri literare", n-rele 17-19, 1972 (cf. şi *Disocieri*, 1973); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972; M. Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, 1973; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; I. Negoiţescu, *Analize şi sinteze*, 1976; H. Zalis, *Estetica imperfecţiei*, 1979; Florea Ghiţă, *Gib I. Mihăescu*, 1984; Al. Săndulescu, *Constelaţii literare*, 1998.

L. B.

LA HANUL LUI MÂNJOALĂ — Nuvelă de I. L. Caragiale, apărută în „Gazeta săteanului", 1898, 5 februarie, p. 27; inclusă în vol. *Momente* şi *Nuvele, povestiri*; în *Opere*, 3, Buc. 1962.

Caragiale creează prin coana Marghioala, protagonista nuvelei, un portret de femeie demonică, posesoare de puteri nelimitate în sfera erosului. Temporal, opera se desfăşoară într-o atmosferă realist fantastică. Fantasticul este impus de structura însăşi a personajului feminin, al cărui atu malefic asupra bărbaţilor scapă înţelegerii raţionale şi e raportat la cauze supraumane, diavoleşti. Funcţiunea fantasticului este astfel una pur estetică, el făcând parte din „normalitatea umană" (Zarifopol) a unei lumi dintr-un anumit timp istoric, dincolo de care se întrevede fascinanta dimensiune a eternului feminin: imprevizibilitatea comportamentului. Zarifopol nota calitatea funcţională a fantasticului caragialean în termenii următori: „Fantasticul, chiar acolo unde este introdus direct, în *Hanul lui Mânjoală*, în *Kir Ianulea*, în *Calul dracului*, funcţionează numai ca element de motivare". Coana Marghioala cochetează direct şi în bună înţelegere cu diavolul („iedul şi cotoiul erau totuna... era dracul"), dar comportamentul ei faţă de bărbat se manifestă invers decât la Acriviţa, eroina din *Kir Ianulea*. Marghioala „umblă cu farmece", e o vrăjitoare, sucind minţile celor care-i cad cu tronc. Cu gândul să facă un scurt popas la han, tânărul

Scanned with OKEN Scanner

logodnic, aflat în drum spre casa viitoarei mirese, se lasă prins în mrejele cucoanei, puse în evidență cu ispititoare șiretenie. Deși o cunoscuse mai de mult cât e de „frumoasă, voinică și ochioasă", acum, revăzând-o, exclamă surprins: „Niciodată nu mi se păruse mai plăcută". Ochii femeii îl fascinează („straşnici ochi ai, coană Marghioală"); odaia care i se oferă îl încântă („ce pat! ce perdeluțe! ce pereți!); lipsesc icoanele (semn al ignorării lui Dumnezeu), dar masa servită întrece închipuirea. Tentativa tânărului de a se smulge din atmosfera „farmecelor" și de a porni la drum eșuează. Femeia sau diavolul cu chip de femeie îl atrage înapoi: vremea se strică brusc („vifor mare"), omul totuși pornește „fluierând un cântec de lume" (nostalgia ochilor straşnici, lăsați în urmă ?!) și făcându-și cruce (îndepărtarea satanei ?). În acest moment răsună o bufnitură și un vaet: „Atunci am auzit bine ușa bufnind și un vaet de cotoi". E semnul prevestitor al urzelilor maștere. Plecat de la han, călătorul străbate un drum de coșmar. O căpriță (altă imagine a diavolului în travesti) îi perturbă drumul speriindu-i calul, care începe să gonească iute, ca din praștie, prin locuri necunoscute. În alergarea nebună, apare dintr-o dată în mintea tânărului regretul după culcușul cald, lăsat în urmă: „Ce prost am fost". Mânat de puterile diavolului, calul își trânteşte stăpânul aproape de hanul lui Mânjoală și „pe urmă o ia la goană pe câmp ca apucat de streche". Astfel, farmecele coanei Marghioala îl întorc pe călător din drum (și ce drum important !), luându-i mințile. Demonismul femeii se manifestă ascuns, sub aparența ispitei, bărbatul destinat altcuiva se lasă prins în atmosfera de vrajă erotică, din care, singur, nu se mai poate smulge: „Aș fi stat mult la hanul lui Mânjoală, dacă nu venea socru-meu, polcovnicul Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo. De trei ori am fugit de la ei înainte de logodnă și m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor nevoie să mă ginerească, a pus oamenii de m-au prins și m-au dus legat cobză la un schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii și molitve. Am ieșit de acolo pocăit: m-am logodit și m-am însurat". Caragiale observă eternitatea firii omenești prin mentalitatea și culorile timpului istoric. El „vede" oamenii și îi „aude", le constată apucăturile și semnificația gesturilor într-un climat adecvat, care le face verosimile cele mai neașteptate manifestări, inclusiv cele care țin de registrul fantasticului. Eternul mister feminin, proiectat în atracția provocatoare de nebunie a cucoanei Marghioala, având-și sursa, după doctrina creștină, în relațiile femeii cu diavolul, este doar iluzia unui timp istoric. Originea demonică a farmecului feminin și a comportamentului nebunesc proliferează într-o direcție general umană, concretizată în încercarea ființei de a-și lămuri partea în primul rând obsedantă a existenței sale, iubirea. *La hanul lui Mânjoală* restituie „parfumul local și vechi" (Zarifopol) al erosului, interferându-l cu elemente ale fantasticului; motivarea estetică a unor astfel de elemente reiese acum mai clar: ele vin să dea culoare și să sublinieze ambivalența iubirii. Fantasticul caragialean pune în mișcare apariția femeii și în același timp el e stăpânit de spiritul feminin. Manifestându-se sub emblema feminității, fantasticul atrage pe îndrăgostit într-o zonă neliniștitoare. Îndărătnicia de a „fugi" din mrejele coanei Marghioala și neputința de a-și impune voința antrenează pe tânărul ispitit de hangiță într-un joc de natură incertă, pe care nu ezită să-l considere dirijat de un duh malefic. Folosind fantasticul, textul caragialean avertizează că lumea erosului este mereu alta decât cea închipuită, misterioasă și ambiguă.

EDIȚII: *Nuvele*, București, 1922; *Opere*, 1-7, București, 1930-1942; *Opere*, vol. 3, București, 1962; *Nuvele și povestiri*, București, 1991.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, Scrieri, 2, 1967; Paul Zarifopol. *Pentru arta literară*, I, Buc., 1971; *** *Caragiale interpretat de...*, 1974; Șerban Cioculescu, *Viața lui Caragiale. Caragialiana*, 1977; Fl. Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, 1983; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (Ed. II, 1997), Henri Zalis, *Caragiale*, 1995.

V. F.

LA LILIECI — Ciclu de poeme de Marin Sorescu. A apărut în șase volume. „Cartea I" s-a tipărit la București, Editura Eminescu, în 1973; „cartea a II-a, versuri", Editura Cartea Românească, 1977; „cartea a III-a, versuri" a apărut la aceeași editură, în 1980; „cartea a IV-a", Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988; „cartea a V-a", Editura Creuzet, București, 1995; „cartea a VI-a", Fundația „Marin Sorescu", București, 1998. Titlul numește locul în care e situat cimitirul din satul natal al poetului, Bulzești, în Oltenia. Într-un interviu

Scanned with OKEN Scanner

din 1983, **M. S.** mărturisește: „Am vrut să scriu o carte mai mult pentru mine. Spre a încerca să mă definesc și în funcție de rădăcinile, de obârșia mea". Geneza acestui „ciclu rural" a fost pusă în relație și cu experiența unui stagiu new-yorkez petrecut de autor – „reflex de apărare împotriva apăsării zgârie-norilor" (Mihaela Andreescu) sau consecință, în parte, a contactelor cu poezia tânără americană, marcată de o „întoarcere spectaculoasă la limbajul străzii și la epic" (E. Simion). Avându-se în vedere o anumită înrudire tematică, s-a făcut și trimiterea la celebrul *Spoon River* al lui Edgar Lee Masters, ce reconstituie într-o suită de poeme-"epitafuri" momente din biografia cetățenilor înmormântați în cimitirul localității americane cu acest nume.

Față de versurile scrise înainte de **M. S.** , *La Lilieci* reprezintă o experiență oarecum surprinzătoare prin natura universului (rural) evocat, dar și pentru că abandonează în mare măsură „fantezismul ironic" și acel manierist „joc al ideilor cu fantezia" desfășurat de un subiect liric atras de parodie și având o acută conștiință a convenției literare, în favoarea unui discurs „obiectiv", detașat până la înregistrarea „documentară" (M. Andreescu) a faptului de viață. Poezia se distanțează aici de modurile confesive cunoscute în creația anterioară, recurge masiv la epic și descriptiv ori la elemente ale reprezentării dramatice. „Autenticitatea" nu se mai definește acum în funcție de respingerea „literaturii' și a ironizatelor sale convenții, ci e căutată într-un soi de fotografiere a evenimentului, în transcrierea brută a faptelor; viața e lăsată – s-ar spune – să se rostească singură, reducându-se la minimum vocea auctorială. Acest „documentar" , cu toată „obiectivitatea" lui, este, de fapt, în mare măsură, o mască stilistică, un apel la convenția oralității țărănești (așa cum, la alți poeți, convenția putea fi, bunăoară, cea a iconografiei naive, populare). Retrăirea, rememorarea, „interpretarea" faptelor originare se realizează în limbajul reconstituit al momentului și locului experienței, care își regăsesc culoarea specifică a Sudului românesc. Ceea ce se impune este o *teatralitate*, în sens foarte general, a viziunii – și poetul însuși vorbește, într-o secvență caracteristică, despre „un teatru mare cât satul". Autorul, preluând rolul povestitorului-țăran (sau, mai exact, regăsindu-și condiția originară țărănească, de care se distanțase) și reînviind, ca atare, multiplele voci și roluri prin care se exprimă colectivitatea rurală, desfășoară un evantai ca și complet de situații și „scene" definitorii, reconstituite ca într-un muzeu viu al memoriei. Povestitorul e și martor-spectator al unei colectivități cu care se identifică, pe care o observă și comentează cu o nedisimulată plăcere și cu o vervă tipică meridionalului. El e mai întotdeauna în situația privitorului din poemul intitulat *Lumea albă*: „ochii tuturor sunt pe drum:/ Cine mai trece la deal, la vale?"; ori a „lumii" din alt poem, care „râdea pe prispă, cu coatele pe pridvor, parc-ar fi/ Stat în balcon la un teatru mare, cât satul" (*La strigat*).Acesta e văzut, de altfel, ca un univers suficient sieși, strict delimitat, condus după legi aparte: „Satul e închis ca o cetate./ Totul se află înăuntru. Când vine de la câmp, / Omul trage scara potecii după el./ Ce se petrece în afară e din alt tărâm, / Unde ajungi călare pe pajură, / Ori scoborându-te printr-o fântână părăsită./ Forul român e capul podului părăsit/ Ori poiana cu iarbă verde" (*A trimis vorba*, II). Satul-cetate e, așadar, și un *for*, și o *scenă* pentru „jocul lumii"(din acest punct de vedere, trimiterea cea mai justificată, făcută de critică, este cea la „poiana lui Iocan" din *Morometii* lui Marin Preda); căci, fiind un cosmos complet, Bulzeștii lui **S.** desfășoară spectacolul „total" al existenței, regizat în funcție de mai marile sau mai neînsemnatele repere ce punctează viața comunitară. Dialectica vârstelor, de la naștere până la moarte, credințele și datinile, relațiile familiale, ocupațiile cotidiene, reacțiile față de puterea politică (acestea din urmă putându-și găsi locul abia în volumele publicate, necenzurat, după 1989) etc., înregistrate într-o enciclopedie vie, constituie cadrul de relativă stabilitate în care se înscriu „scenele" și „actele" succesive, „rolurile". Multe dintre ele grave, dramatice sau grotești, dar și mai multe aparținând mai degrabă registrului comic. „Marea deschidere spre comedie" (G. Dimisianu) e o trăsătură esențială a acestei lumi de o neobișnuită mobilitate spirituală, cu un ascuțit simț al observației, sancționând ironic sau sarcastic tarele semenilor, gata să se amuze în fața „bâlciului" existenței. E o lume carnavalescă în care vii și morții se întâlnesc și pentru care, bunăoară, poreclele sunt măști

Scanned with OKEN Scanner

pitoreşti; trecerea pe drum devine, astfel, o paradă comică, urmărită de spectator cu o încântare de... filolog ce ştie să guste deliciile sonurilor insolite, de mare expresivitate. Orice eveniment se poate transforma în spectacol: de la comentariul „moromeţian" al treburilor politice, „în dreptul ulucii" (despre „Curchil" şi „Clemenceanu", care, „aflaţi în capul trebii", „ne vând şi ne cumpără până la toamnă"), la blestemul enorm al unei mame la adresa fiului vitreg care „i-a luat vitele la obor"; monologul – „un fel de spectacol" – e urmărit, de altfel, de toată lumea, „că era frumos, ca la bâlci". Strigatul din noaptea de lăsatul postului, când „toate secretele ies (...) la iveală, ca untdelemnul", e, la rândul său, un spectacol pentru tot satul, ca şi, de exemplu, seria de încercări comic ratate ale cuiva de a se spânzura: „tot cătunul/ Se strângea ca la panoramă"... Numeroasele texte cu caracter de snoavă – tipice pentru ipostaza de povestitor-actor a poetului – conturează scene hilare şi groteşti, printr-o deplină identificare cu masca stilistică a naratorului popular, ori relatează, sub semnul aceluiaşi mimetism, varii întâmplări, interpretate şi sancţionate sentenţios. Indiferent de temă, marea performanţă a acestor texte este, de fapt, de ordinul invenţiei lingvistice, perfect adecvate „scenei" evocate, psihologiei ori condiţiei sociale a „personajelor". „Materialitatea copleşitoare lingvistic" a universului din *La Lilieci*, care-l situează în linia tradiţiei antonpanneşti (Mircea Iorgulescu), se impune în fiecare pagină, atât la nivelul conturării unei mari diversităţi tipologice, cât şi la acela, unificând proteismul măştilor, al naratorului ce se întoarce, în jocul său pluridimensionat, la sursele unui limbaj de o neobişnuită forţă expresivă. Sentimentul că avem de-a face cu un joc imitativ, teatral (numit, în clasificarea lui Roger Caillois, *mimicry*), e cu atât mai accentuat cu cât sugestia rememorării, a *recuperării* unei lumi pe cale de dispariţie e prezentă peste tot. Însuşi titlul acestei suite de „cărţi" indică, preluând numele cimitirului rural, ceva din aerul ei „muzeistic". Reactualizând imagini şi experienţe ale trecutului (uneori foarte apropiat), construind şi imaginând în sensul lor, evocatorul întârzie adesea, ca pentru a-şi prelungi încântarea, în inventarierea şi descrierea unor „piese". Îl atrage aici purul spectacol verbal, patina „cuvintelor vechi". Amintitelor nume şi porecle, de care se leagă, frecvent, savuroase dezvoltări anecdotice, li se adaugă un întreg inventar de denumiri din, de exemplu, sfera uneltelor ţărăneşti; un car de lemn e o asemenea piesă de muzeu „expusă" îndelung: „Moşul avea un car de lemn şi-l tot dregea./ Mereu se rupea câte ceva. Bleaurile, japiţa, / Sublele loitrei, şişleţii, ciocâlteul, jiglele, circea, crucea, / cârceii, rascolul, obada, de-i zic ăi mai bătrâni/ năplaţul – nimic nu se mai ţinea. Ba se rupeaau cuiele, tot/ De lemn, ba osia, ba fusul osiei, ba podul osiei, ba strogalaia/ Ba inima. Şi dregea, dregea în curte" (*Gânjul*). Exemple similare s-ar putea da şi din texte referitoare la practicile magice, ale căror nume au şi ele magia lor, ori din secvenţe în care se ating adevărate performanţe de virtuozitate în exploatarea resurselor fonetice şi lexicale regionale, de un extraordinar pitoresc, precum în cea intitulată *Ioniţă Simion*, din cartea a treia a ciclului: „Fir-ar ai deavu'. Nişte năroji./ Vin să-mi pălălăie mie aici./ Ioana lui Gheorghe Prăzaru nu putea să-i sufere/ Pe ăi de vorbeau mult./ – Ăla? A, un pacearât. (...) – Dar din ce se luară?/ Nişte harţabale. Umblă două harţabale de colo-colo/ Şi la urmă încep să-şi strige./ Ba cutare e îmbonţată şi pe mine. Stă îmbonţată, / Împofilată când mă vede, nu zice nici bună-ziua, / Întoarce capul./ Şi Surticioaia era cam fleară"... Se reface, astfel, într-un registru de mare varietate, imaginea caleidoscopică a unei colectivităţi solidare cu marele „joc al lumii" reglat de mecanisme străvechi şi oferind ea însăşi, în actele sale cotidiene, tot atâtea spectacole în acest „teatru mare cât satul". De la parodia literaturii, din anii debutului, **M. S.** ajunge astfel, în ampla serie de volume *La Lilieci*, să descopere „jocul lumii" în însuşi spaţiul său originar, adică acolo unde, chiar în forme desacralizate, aduse la scara umanului, mai dăinuie câteva repere stabile, ca şi mitice, asigurând o anumită *ordine* existenţială. Poemele, ca variaţiuni carnavaleşti pe teme fundamentale ale vieţii comunitare, nu-i trădează, totuşi, esenţiala *ritualitate*. La acest nivel de profunzime se conservă şi lirismul lor, – aliaj de nostalgie a unei lumi pe cale de a fi înmormântată, de mirare proaspătă în faţa inepuizabilei varietăţi a umanităţii care o populează, de melancolie „filosofică" a spectatorului la un vast *theatrum mundi* în care se înfruntă

Scanned with OKEN Scanner

destine şi măşti a căror metamorfoză perpetuă nu ascunde tiparele perene. Ciclul *La Lilieci* este un moment de referinţă şi în peisajul mai larg al literaturii române din ultimele decenii, datorită sintezei originale realizate de **M. S.** între modalităţi discursive diverse, ce aparţin genurilor epic, dramatic şi liric, de natură să deplaseze, în spirit foarte modern, graniţele poeticului, conservând totodată sentimentul viu al unor tradiţii specifice.

EDIŢII: *La Lilieci*, cartea I, versuri, Bucureşti, 1973; *La Lilieci*, cartea a II-a, versuri, Bucureşti, 1977; *La Lilieci*, cartea a III-a, versuri, Bucureşti, 1980; *La Lilieci*, cărţile I-III, Bucureşti, 1987; *La Lilieci*, cartea a IV-a, Craiova, 1988; *La Lilieci*, catea a V-a, Bucureşti, 1995; *La Lilieci*, cartea a VI-a, ediţie îngrijită de Mihaela Constantinescu şi Virginia Sorescu, postfaţă de Jeana Morărescu, Bucureşti, 1998.

REFERINŢE CRITICE: M. Mincu, *Poezie şi generaţie*, 1975; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1976; C. Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, 1978; V. Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, 1980; M. Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, 1982; G. Dimisianu, *Lecturi libere*, 1983; Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu.Instantaneu critic*, 1983; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească*, 1986; Alex. Ştefănescu, *Prim plan*, 1987; M. Papahagi, *Cumpănă şi semn*, 1990; Maria Vodă Căpuşan, *Marin Sorescu sau tânjirea spre semn*, 1993; Cristian Stamatoiu, *Cariul din limba de lemn*, 1995; Ana-Maria Tupan, *Marin Sorescu şi deconstructivismul*, 1995. Fănuş Băileşteanu, *Marin Sorescu*, 1998.

I. P.

LA MEDELENI — Roman (trilogie) de Ionel Teodoreanu. Fragmente din acest roman au fost publicate mai întâi în câteva numere succesive ale revistei „Viaţa românească" din 1924. Cel dintâi volum al trilogiei (*Hotarul nestatornic*) a apărut în 1925, la Editura Cartea Românească; la distanţă de un an, i-a urmat (în 1926) cel de al doilea volum (*Drumuri*), pentru ca, în 1927, trilogia să se încheie cu volumul *Între vânturi*.

La Medeleni – cel mai cunoscut şi, nu încape îndoială, cel mai popular dintre romanele lui **I. T.** – este o operă cu puternice trăsături autobiografice, deşi scriitorul a protestat cu toată hotărârea împotriva unor astfel de păreri (în conferinţa „Cum am scris *Medelenii*", rostită în 1937, la Sibiu, **I. T.** ţinea să precizeze, în termeni explicitţi, că *Hotarul nestatornic* nu era „autobiografierea copilăriei autorului"). Unii comentatori au fost înclinaţi să vadă în „autobiografismul" acesta al romanului una din carenţele sale majore; Pompiliu Constantinescu, de pildă, nota, pe un ton de reproş, că „în loc să vedem reacţia unui adolescent în faţa problemelor creaţiei, procesul de obiectivare şi de transformare ce se săvârşeşte în el, pentru Ionel Teodoreanu, Dan Deleanu devine doar un prilej de a-şi explica şi justifica procedeele din romanul său însuşi". Adevărul este că, sub acest raport, **I. T.** trebuie mai degrabă să fie socotit un precursor; romanul românesc, mai cu seamă în anii '30, va recidiva tot mai des (prin Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Octav Şuluţiu ş. a.) într-o direcţie a „autobiografismului". Este aşadar un merit (iar nu un neajuns) al literaturii lui **I. T.**, acela de a se fi înscris – înaintea altora – în noul curs; această orientare se află de altminteri, după toate probabilităţile, la originea şi a marelui succes de public de care romanul se va bucura în epocă. Dintre formele literaturii autobiografice, trilogia *La Medeleni* se apropie cel mai mult de structura „romanului de formaţie" (*Bildungsroman*), scriitorul urmărind etapele distincte ale maturizării biologice, sufleteşti şi intelectuale a protagonistului (Dan Deleanu) Prima parte a trilogiei (*Hotarul nestatornic*) este închinată copilăriei, iar fenomenul cel mai semnificativ, în această sferă, îl reprezintă *medelenismul*. Conceptul va fi definit de scriitor, prin aproximări succesive, atât pe latură socială (fiind pus în legătură cu „burghezia noastră aşezată, superioară", cu standardele de viaţă ale acesteia), cât şi istorică (*medelenismul* având în vedere un stil de viaţă patriarhal, pe cale de dispariţie, înrudit sub multe aspecte cu cel evocat de romancierul Duiliu Zamfirescu, în *Viaţa la ţară*), dar şi regională (prin anumite implicaţii ale sale, *medelenismul* apare ca un fenomen specific sufletului moldovenesc, mult mai înclinat spre visare şi melancolie, decât activul suflet al munteanului: „Dragii mei, lenea moldovenească începe cu vorba moldovenească şi se încheie cu fapta moldovenească" – teoretizează Herr Direktor). Cu cel de al doilea volum (*Drumuri*), romancierul îşi urmăreşte eroii la o altă vârstă (aceea a adolescenţei), zăbovind asupra câtorva dintre problemele specifice acesteia (îndeosebi sexualitatea). Acţiunea nu se mai desfăşoară în cadrul rustic al Medelenilor (proprietatea familiei Deleanu), ci în tumultul citadin al Bucureştilor, unde Dănuţ este elev în ultimele clase de liceu.

Scanned with OKEN Scanner

Nostalgia ritmurilor de viaţă patriarhale face tot mai mult loc, în acest volum, freneziei cu care sunt trăite ritmurile vieţii moderne; Dănuţ Deleanu (dar şi Olguţa) practică sporturile (tenis, scrimă, călărie), ca orice copil al veacului, duce o viaţă nocturnă, iubeşte escapadele automobilistice etc. Cu cel de al treilea volum (*Între vânturi*), pătrundem într-o vârstă a maturităţii depline; nestatornicia erotică de până acum a lui Dănuţ Deleanu (respectiv pasagerele lui pasiuni pentru uşuratica Adina Stephano, pentru perversa Ioana Pallă, ori pentru vulgara Rodica) se preschimbă în statornica pasiune pentru Monica. Pe de altă parte, preocupările literare ale eroului dobândesc tot mai mare consistenţă, încep să prindă contur anumite proiecte epice din ce în ce mai îndrăzneţe, între care şi elaborarea unui roman dedicat *medelenismului*; *Între vânturi* capătă astfel structura de „roman al unui roman", anticipând astfel, şi pe această latură, o anumită linie de evoluţie a romanului românesc din deceniul următor. Sub raport stilistic, romanul lui **I. T.** ilustrează un sindrom pe care scriitorul însuşi l-a denumit cu termenul de „metaforism". În *Drumuri*, prozatorul explică această manie a definiţiilor metaforice printr-o necesitate de a se înrădăcina în concret: „Se simţea (Dănuţ – n. n.) fratele sălbaticilor care poartă cercei şi amulete izbăvitoare de mâniile zeilor prevăzuţi şi neprevăzuţi. Adora concretul spre a se izbăvi, prin el, de teroarea abstractului. Făcea metafore cum îşi astupă femeile ochii şi urechile, când le e frică prea tare". Sindromul metaforismului îşi găseşte – în cazul lui Dan Deleanu – o expresie liminară în câteva din încercările literare de început, având caracterul unui repertoriu nud de concentrate definiţii metaforice, cum este şi caietul intitulat, sugestiv, *Alunele veveriţei*. Iată câteva mostre: „*Plopul*. Îţi vine să prinzi cu degetul vârful acestui minutar oprit şi, învârtindu-l în circonferinţă, să-l aduci la loc şi să aştepţi bătaia imensului orologiu"; sau: „*Rândunelele*. S-au molipsit stând mereu pe sârmele de telegraf şi au devenit urgente şi incoherente". Etc. Limbajul scriitorului devine însă cu mult mai interesant şi mai revelatoriu, de fiecare dată când stilul metaforizant este părăsit în favoarea unui stil analitic. Mircea Eliade s-a numărat, de altminteri, printre cei dintâi care au atras atenţia asupra valenţelor de modernitate pe care le deţine scrisul lui **I. T.**, dincolo de cunoscuta febricitate lirică a acestuia: „În povestirile şi romanele lui bate, dezmierdător, un vânt de patriarhalitate. Şi, cu toate acestea, maniera şi limba folosită de el întru redarea acestor realităţi specifice româneşti (respectiv moldoveneşti) e tot ce poate fi mai personal, mai modern, mai îmbibat de adevărurile învăţate de la simbolişti şi de la Proust". Subtilitatea şi supleţea, stilul acesta analitic şi le datorează, într-o măsură considerabilă, de bună seamă, experienţei de avocat a lui **I. T.** Oricum, unul dintre episoadele cu adevărat memorabile – sub raportul scriiturii – ale romanului rămâne povestea primului proces în care pledează Dan Deleanu, la Curtea cu juri. Cazul prezintă unele complicaţii („Acuzatul, om cu vază în societatea ieşeană, moşier bogat, îşi violase propria fiică, trăind cu ea maritalmente, vreme de doi ani. Într-o zi, fata fugise cu un tânăr vecin de moşie, la Iaşi. După o noapte petrecută la hotel, îşi denunţase părintele"), prilejuind însă, tocmai prin aceasta, lui Dan Deleanu, desfăşurarea unei cazuisici psihologice de un mare rafinament. *La Medeleni* este – asemeni celorlalte romane ale lui **I. T.** – un amestec de trăsături eterogene, îndreptăţind critica să vorbească, pe de o parte, despre un „sămănătorism moldovenesc" al scriitorului, dar, pe de altă parte, şi despre trăsăturile moderniste ale acestei opere.

EDIŢII: *La Medeleni*, vol. I, *Hotarul nestatornic*, Bucureşti, 1925; vol. II, *Drumuri*, Bucureşti, 1926; vol. III, *Între vânturi*, Bucureşti, 1926; *La Medeleni*, vol. 1-3, Bucureşti, 1942-1945; *La Medeleni*, vol. I-III, în *Opere alese*, I-III, ed. îngrijită, note şi comentarii de Nicolae Ciobanu, Bucureşti, 1968; *La Medeleni*, Studiu introductiv şi note de Marian Popa, Bucureşti, 1970; *La Medeleni*, Ed. îngrijită şi prefaţă de N. Ciobanu, vol. 1-4, Bucureşti, 1971; *La Medeleni*, ed. îngrijită şi repere istorico–literare de N. Ciobanu, vol. 1-3, Bucureşti, 1978; *La Medeleni*, Ed. îngrijită şi prefaţă de N. Ciobanu, 3 vol., Bucureşti, 1985; *La Medeleni*, Ed. îngrijită şi repere istorico–literare de N. Ciobanu, 2 vol., Bucureşti, 1988.

REFERINŢE CRITICE: G. Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, 1926; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, IV. Evoluţia prozei literare*, 1928; Perpessicius, *Menţiuni critice*, seria I, 1928; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941 (ed. II, 1982); P. Constantinescu, *Scrieri alese*, 1957; Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu. Viaţa şi opera*, 1970; Dinu Pillat, *Mozaic istorico–literar*, 1971; Ovid S. Crohmăl-

Scanned with OKEN Scanner

niceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1972; Al. Oprea, *Mitul faurului aburit*, 1974; N. Ciobanu, *Însemne ale modernității*, 1977; Silvia Tomuș, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, 1980.

L. P.

LA OGLINDĂ — Poezie de George Coșbuc publicată pentru întâia oară în *Convorbiri literare*, nr. 1 (1 aprilie) 1890, p. 43 – 46, purtând indicația „București, martie 1890". Cunoscuta lirică coșbuciană a fost mai apoi inclusă în toate edițiile antume ale volumului *Balade și idile* (1893).

Într-unul din cele mai bune studii monografice consacrate operei poetice coșbuciene, Petru Poantă definea idilismul coșbucian drept „o sensibilitate naturală /.../ prezidată de un cod", ceea ce îl determina să vorbească de un „cod al eroticii" și de „o senzualitate cvasi-cerebrală", de „ceva de un farmec aparte, între instinctul rationalizat și joc". Aici și trebuie căutată originalitatea poetului care în erotică nu urmează modelele clasice, în speță greco-latine, așa cum s-a afirmat. În idile accentul „cade pe peripeție" (P. Poantă), pe „un accident, un capriciu al dragostei", și care luate „în totalitate reprezintă nu o monografie a vârstei ingenue, ci cântecul ei obiectivat" (M. Tomuș). În idila *La oglindă*, debutul crizei puberale surprinde eroina într-o patimă monologală ce creează impresia de joc grațios și subtil și de mic spectacol. Invadată de feminitatea instinctivă și de erosul premarital, fata se contemplă în oglindă, descoperindu-și cu ingenuă încântare frumusețea, robustețea fizică și morală și de asemeni conștiința valorii proprii exprimată cu o infinită gingășie și delicatețe. Nubila fată imaginează un eros conform acelui cod al eroticii rurale simple și naive, ai cărui farmec este sporit de nota de mister, de ingenuă curiozitate, introdusă discret în voința de iubire a fetei, mărturisită indirect. Instituindu-se ca un scenariu, sau ca o „înscenare a cochetăriei" (Petru Poantă), sau ca o „poezie teatrală", ca un „lirism reprezentabil" (G. Călinescu), structura monologală a poemei nu exclude existența în permanență a unui interlocutor pe care îl are în vedere fata și căruia i se adresează confesiv. Gâteala în fața oglinzii se precipită odată cu apariția mamei în ogradă care, privind spectacolul, ar cenzura, chiar violent, spontana și firească afirmare a momentului puberal. Remarcabilă este naturalețea cochetăriei adolescentine din care poetul imaginează un veritabil studiu psihologic al gesticii și mișcărilor, al reflecției naive și viselor sfioase, încă neînțelese. Întreagă această mișcare transferă în imaginar visul erotic preconjugal, dat fiind faptul că în poezie se instituie două feluri de realități: una concretă și „reală", prezentă, alta presimțită și deplasată într-un viitor ce poartă toate însemnele acestui prezent. Ne întâmpină aceeași surprinzătoare și meșteșugită construcție a ritmului și rimelor. Existența doar a două rime în complexul strofic de șase versuri conferă muzicalitate și dinamică interioară caracteristică pentru „reprezentarea" psihologiei puberale în zorii erosului. Vladimir Streinu a vorbit de „excelența versului" lui C., de „modul acustic de sugestie", conchizând cu privire la „natura lui de geniu horațian al versificației", ceea ce ar fi și „suprema vocație a poetului", chiar dacă mai târziu tehnica sa a fost suspectată de convenționalism și decorativism. Cert este, *La oglindă* rămâne una dintre cele mai reprezentative piese lirice din volumul *Balade și idile* și din întreaga creație poetică coșbuciană.

EDIȚII: *Balade și idile*, București, 1893; *Poezii*, vol. I-II, 1957; *Versuri*. Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, București, 1961 (Ediție bibliofilă, cu note de G. Pienescu); *Versuri alese*. Antologie de Gavril Scridon, ilustrații de Aurel Stoicescu, 1966; *Opere*, I. Ediție îngrijită și prefațată de G. Scridon, București, 1966; *Poezii*, Postfață de I. V. Șerban, București, 1971; *Poezii*. Antologie și Repere istorico-literare de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, 1976; *Poezii*. Prefață, tabel cronologic și glosar de G. Scridon, București, 1987; *Poezii*. Prefață de M. Tomuș, tabel cronologic de Dumitru Lazăr, București, 1988; *Poezii*. Ediție și prefață de D. Micu, București, 1991; Versuri și proză. Ediție îngrijită, postfață și tabel cronologic de G. Scridon, Cluj-Napoca, 1991; Poezii. Studiu introductiv, tabel cronologic și repere critice de Ana Budică, București, 1997.

REFERINȚE CRITICE: Ovid Densusianu în „Revista critică și literară", I, nr. 8-9, 1893; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Vl. Streinu, *Clasicii noștri*, 1943; D. Micu, *George Coșbuc*, 1966; D. Vatamaniuc, *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare*, 1966; M. Tomuș, *Cincisperzece poeți*, 1968; G. Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui Coșbuc*, 1969; P. Poantă, *Poezia lui George Coșbuc*, 1976; *** *G. Coșbuc interpretat de...* Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Maria Cordoneanu, 1982; Lucian Valea, *Coșbuc în căutarea universului liric*, 1980; P. Poantă, *George Coșbuc, poetul*, 1994.

V. V.

Scanned with OKEN Scanner

LA PERSOANA A TREIA — Volum de poezii de Aurel Pantea, apărut la Bucureşti în 1992. E a treia carte a poetului şi cuprinde poezii scrise între anii 1983-1988. Autorul i-a schimbat titlul de câteva ori înainte de a ajunge la cel definitiv: primul titlu, *O privire în trup*, a fost abandonat cu totul, cel de-al doilea, *Zile cu Bouvard şi Pécuchet*, a trecut în fruntea unuia din cele două cicluri ale cărţii Câteva poezii au fost publicate iniţial în revista „Vatra" din Târgu-Mureş, restul fiind tipărite direct în volum. Manuscrisul a fost predat Editurii Cartea Românească încă din 1988, dar apariţia lui a fost împiedicată în anii comunismului de către cenzură. Pentru ca volumul să poată fi tipărit, autorului i s-a cerut să renunţe la unele versuri, să adauge altele, să schimbe câteva titluri, etc. **A. P.** a refuzat, pierzând astfel orice speranţă de a-şi vedea vreodată cartea publicată. Mişcarea din decembrie 1989, care a dus la prăbuşirea comunismului, a anulat însă interdicţiile şi volumul a ajuns în sfârşit la tipar, după câţiva ani de la depunerea lui în editură. Pentru *La persoana a treia*, scriitorul a primit premiul revistei „Poesis" în 1992.

Cunoscând drumul sinuos parcurs de manuscris înainte de a fi publicat, e firesc să ne întrebăm care sunt aspectele ce au putut să deranjeze atât de mult ideologia comunistă încât apariţia volumului să fie înfrânată. Au deranjat, fără îndoială, în primul rând cele câteva poezii – nu multe – al căror conţinut este, în mod explicit, protestatar. Sintagmele dezacordului politic sunt uşor de recunoscut, de exemplu, în versurile din *Şi barbaria de a afla*: „Şi barbaria de a afla / că prada / îşi cunoaşte destinaţia, // ca un popor / ce nu poate exista / decât secretându-şi / dictatorii". Asemenea poezii au, totuşi, un caracter de excepţie în volum, fiind risipite printre altele ce se inspiră din experienţa intimă şi existenţială a poetului. Datorită spiritului saturnian ce le stăpâneşte, nici acestea din urmă nu puteau fi pe placul cenzorilor comunişti, chemaţi să croiască poeziei româneşti o înfăţişare cât mai „olimpiană". Poetului **A.P.** îi displac însă spiritele clasice, în al căror mod de a fi bănuieşte gustul mediocrităţii şi o dorinţă de confort: „Iată-i pe cei lăfăiţi în sângele lor, cei cu biografii / tari, imunizaţi la spectre, limbajul lor ferit de vampirii, / curgând în intimitatea sângelui, sub splendorile de muşchi / atleţii, clasicii, ocrotiţi în ideea de limbaj / ca măcelărie" (*Decorurile, omul şi poemul fără eu*). Poeziile din prima parte a volumului, intitulată *Zile cu Bouvard şi Pécuchet*, conturează, pe urmele lui Flaubert, imaginea stranie a omului desprins de sensul metafizic al existenţei. În orele lungi ale după-amiezii, când are loc o retragere în adânc a izvoarelor vieţii şi o slăbire treptată a pulsului vital, obrazul devine fără expresie iar trupul este resimţit ca „un morman enorm" şi ca „osânză rece" (*Frica de trup*). O asemenea existenţă vegetativă, moleşită, exclusiv trupească este specifică spaţiului provincial „cu ritmuri lente", atât de lente încât „nici o inimă nu poate să le consume" (*Faruri*). Pe sine însuşi poetul se închipuie statuar, cu faţă de ghips şi cu „braţele destinse", trăind resemnat într-o „urbe de spectre plictisite" (*Vorbesc dintr-o hrubă*). Câteva date din biografia lui de om marginalizat şi lipsit de iluzii au intrat, fără îndoială, în alchimia acestor versuri. Caracterul reiterativ al volumului rezultă din reluarea, într-o nouă sintaxă, a unor vechi obsesii, care îşi făcuseră simţită prezenţa încă din cartea precedentă, *Persoana de după-amiază* (1983). Şi acum, ca şi atunci, poeziile lui **A. P.** creează o imagine etajată a psihicului uman interesându-se cu precădere de profunzimile inconştientului: „Ce există deasupra şi ce / există dedesubt, // deasupra este strada cu inşi / ce se ţin cât pot, / dedesubt e râul negru / al celor nerecunoscuţi / de nici o memorie. // Eu am o faţă zdrelită" (*Ce transparenţa*). Chiar şi aşa, cu „faţa zdrelită", poetul nu-şi poate reprima fascinaţia faţă de nivelul de jos, unde se aud tot timpul „horcăielile frazelor" (*Starea a doua*). În momentele nefaste, când slăbesc temeiurile metafizice ale existenţei, alunecă în adânc, spre zona instinctuală a sinelui, reprezentată prin imaginea hrubelor, a galeriilor, ungherelor, colţurilor întunecoase, cotloanelor. Poezia lui **A. P.** se menţine, aşadar, între marginile viziunii saturniene, fixându-se pe câteva simboluri ale profunzimilor, unele dintre ele cunoscute încă din volumul anterior. De altfel, chiar şi titlurile, asemănătoare, ale celor două cărţi arată că ele aparţin aceleaşi etape de creaţie. O evoluţie, dacă nu şi o depăşire a stărilor saturniene poate fi sesizată de abia în cel de-al doilea (şi ultimul) ciclu, *Negru pe negru*, ale cărui versuri, structurate dialogic, asimilează limbajul argotic şi expresiile familiare. Prin atenţia

Scanned with OKEN Scanner

pe care o acordă existenţei telurice, nespiritualizate, poezia lui **A. P.**, cel puţin aceea publicată în volumele din urmă, aparţine postmodernismului. Aceasta nu înseamnă că nu întâlnim la el reminescenţe moderne, între care cea mai importantă rămâne dorinţa de obscurizare a discursului cu mijloace retorice. Versurile nu se oferă prea lesne înţelegerii noastre, deseori ele trebuie descifrate, cu atât mai mult cu cât cuvintele se îndepărtează frecvent de sensul lor propriu. Cel puţin o dată poetul merge până la hermetism fără a se devota însă acestui mod de exprimare: „Chiar şi eu, acum, ca un gest, / dar silueta se îndepărtează, / totul e impecabil, vocile / alcătuiesc un cer de unde ne priveşte / o cifră bătrână" (*Chiar şi eu*). Pe de altă parte, obscuritatea nu înseamnă neapărat gongorism, ea nu provine deci din arabescul expresiei, deşi o anume frecvenţă a perifrazei, precum şi a construcţiilor concettiste ar putea să-l aducă pe **A. P.** în vecinătatea marelui spaniol. Fapt e că poetul vorbeşte uneori, ca şi modernii, pentru a nu fi înţeles. Are, de exemplu, ca şi Nichita Stănescu, poezii ce se rotesc în jurul pronumelui personal ce rămâne până la sfârşit nedeterminat: sunt poezii alcătuite, cum însuşi spune, din „propoziţii în care cele mai înfloritoare / sunt / pronumele" (*Cu un gât*). Creând o viziune apocaliptică şi vorbind despre eşecul raţiunii şi al eticii în lumea contemporană, *La persoana a treia* e una dintre cărţile importante ce au apărut în spaţiul poeziei româneşti postmoderne de la sfârşitul secolului al XX-lea.

EDIŢII: *La persoana a treia*, Bucureşti, 1992.

REFERINŢE CRITICE: C. Moraru, în „Vatra", nr. 9, 1992; V. Podoabă, în „Vatra", nr. 9, 1992; Idem, în „Vatra, nr. 11-12, 1992; I. Moldovan, în „Familia", nr. 12, 1992; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996; Şt. Borbély, *Xenograme*, 1997.

Gh. P.

LA ŢIGĂNCI — Nuvelă fantastică de Mircea Eliade, elaborată la Paris în iunie-iulie 1959. După amânări succesive, dictate de obligaţii academice, „la 15 iunie – consemnează **E.** în *Memorii* (ed. Humanitas, 1997, p.497) – am început să scriu nuvela *La ţigănci*. Lucrând opt-nouă ceasuri pe zi, am reuşit s-o închei şi s-o transcriu la 5 iulie. Christinel a citit-o în aceeaşi seară. Emoţia şi entuziasmul ei mi-au confirmat certitudinea că *La ţigănci* marchează începutul unei noi faze a creaţiei mele literare." Nuvela e tipărită în revistele „Destin" din Madrid (nr.12/1962), „Cuvântul în exil" (1964), „Secolul 20" (nr. 9/1967), fiind inclusă ulterior, în ţară, în volumul *La ţigănci şi alte povestiri*, îngrijit de Sorin Alexandrescu (Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969). În vol. *Mircea Eliade comentat de...* (Ed. Recif, Buc., 1993), Mircea Handoca enumeră opt traduceri în diferite limbi europene şi două opere muzicale care au ca punct de pornire nuvela: *Arşiţa*, de Nicolae Brânduş (Radiodifuziunea română, stagiunea 1986-87), respectiv o operă de Fred Popovici.

La ţigănci are claritatea demonstrativă a unei ecuaţii fantastice elaborate de către un asiduu căutător de mituri. Fidel sintaxei genului, unde amănuntele adesea imperceptibile au un rol foarte bine definit, autorul construieşte meticulos scenariul, toate detaliile glisajului fantastic fiind scrupulos puse la locul lor, ca şi cum Profesorul de mitologie l-ar veghea mereu pe artist, pentru a-i reaminti că marele model al genului, Edgar Allan Poe, a fost în sinea lui, înainte de a se exprima ca literat, un geometru. O scurtă relatare a acţiunii, aşadar, se impune. Profesorul de pian Gavrilescu traversează Bucureştii cu tramvaiul, mergând spre casă de la o fată cu care exersase. Supărătoarea constatare că şi-a uitat partitura la adresa de unde venea îl determină să coboare, în dreptul unei grădini deşucheate ţinute de ţigănci. Intrând, îmboldit de o chemare inexplicabilă, el plăteşte o triplă plăcere codoaşei al cărei ceas de pe perete indica altă oră decât cea reală (un prim indiciu de falie temporală); condus de o fată spre „bordeiul" unde-l aşteaptă femeile de plăcere, el trece dintr-o grădină atent îngrijită într-una înţesată de bălării, schimbând regimul recongnoscibil al civilizaţiei cu cel aleatoriu al naturii („rit de trecere", după cunoscuta definiţie a lui Arnold van Gennep). Intrând în bordei, Gavrilescu se încurcă în recunoaşterea identităţii etnice a celor trei fete pentru care plătise (o ţigancă, o grecoaică şi o evreică); prins, ca pedeapsă, în hora ameţitoare a „ielelor", el rătăceşte printre paravanele artificiale ale incintei, instigat de jocul labirintic, diurn şi nocturn, al fetelor; proba triplă (condiţie a oricărei treceri iniţiatice din mentalitatea indoeuropeană, după Georges Dumézil) se încheie cu o „renaştere" având o morfologie

Scanned with OKEN Scanner

ritualică tipică: rămas gol-pușcă în „labirint", învelit la un moment dat într-un „giulgiu", Gavrilescu își redobândește în cele din urmă veșmintele, fiind expulzat într-un București cu 12 ani mai avansat în timp decât în momentul în care intrase (*12* e numărul oriental al ciclului cosmic complet). Întors în strada Preoteselor, pentru a-și recupera mapa cu partituri, inocentul profesor de pian („fire de artist", cum nu încetează el să sublinieze) află că locatarii erau de mult schimbați; urcat în tramvai pentru a ajunge acasă, descoperă, spre amuzamentul călătorilor, că bancnota cu care dorea să plătească biletul ieșise din uz cu ani în urmă; la propriul său domiciliu, găsește ușa ferecată și proprietarul schimbat, noul locatar fiind plecat la băi. De soția sa, revenită între timp în Germania, țara ei de origine, nu-și mai aduce aminte decât cârciumarul cartierului, care-i relatează profesorului întors acasă eforturile asidue pe care le întreprinsese poliția, cu mulți ani în urmă, pentru a-i elucida dispariția. Înțelegând că metamorfoza stranie în care intrase se datorează evenimentelor petrecute la țigănci, Gavrilescu se întoarce în toiul nopții acolo, pentru a reface drumul inițiatic în sens invers; întâmpinat placid de aceeași codoașă, e îndrumat spre singura gazdă disponibilă a nopții, o nemțoaică, în care Gavrilescu recunoaște cu uimire silueta primei sale iubiri, de la 20 de ani, trecute între timp în lumea umbrelor. Aceasta îi sugerează că, în ultimul drum de noapte al povestirii, că rătăcirile prin care trecuse până atunci fuseseră, de fapt, o imersiune în vis, sau în moarte: „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis..." „Indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc" (Eugen Simion), *La țigănci* a fost analizată din perspectiva simetriilor matematice (Sorin Alexandrescu, în prefața la ediția din 1969 de la Editura pentru Literatură), cercetătorii fiind unanimi în a conchide că ne aflăm în fața unei nuvele minuțios *construite*. **M. E.** a atras de altfel atenția faptului că nuvela „marchează începutul unei noi faze a creației mele literare (în *Memorii*, v. notațiile pariziene din vara anului 1959). Critica autohtonă n-a întârziat să releve translațiile de planuri temporale din nuvelă, amestecul ciudat de fantastic și real, ca și recuzita mitologică tipică a „scenariului simbolic" descris: apariția babei din grădina țigăncilor ca epifanie feminină a lui Charon (Eugen Simion, reluat de Ion Lotreanu, deși nimic nu indică trecerea unei ape), sau asimilarea celor trei femei eterice din bordei cu Parcele. Nu a scăpat nimănui (cea mai bună analiză o întreprinde în acest sens Eugen Simion) planul banal, „notele realist-pitorești, culoarea balcanică") de la care pornește imersiunea, ca și continua abulie a protagonistului, „stupoarea perpetuă" a profesorului de pian, menită să indice coexistența substanțială a planurilor, realul și fantasticul întâlnindu-se la un prag prea subțire pentru a marca o separare netă. Ciudat e că în disciplina analizelor clasice, nimeni nu a încercat să regândească nuvela din perspectiva cheilor hermeneutice imediate pe care materia ei le oferă. *Jurnalul* lui **M. E.**, mult timp inaccesibil în țară, sugerează că ecuația nuvelei e dată de simultaneitatea „unor lumi paralele Universului cotidian în care ne mișcăm" (notația e din 10 martie 1968). „O *asemenea* literatură – scrie autorul – fundează propriul ei Univers; întocmai după cum miturile ne dezvăluie fundarea Lumilor, a modurilor de a fi (animal, plantă, om etc.), a instituțiilor, a comportamentelor etc. În acest sens se poate vorbi de prelungirea mitului în literatură: nu numai pentru că anumite structuri și Figuri mitologice se regăsesc în universurile imaginare ale literaturii, ci mai ales pentru că în amândouă cazurile e vorba de creație, adică de crearea (+ revelarea) unor lumi paralele Universului cotidian în care ne mișcăm." Ca atare, autorul era foarte nemulțumit de cei care interpretaseră nuvela exclusiv din perspectiva „profanului", căutând simboluri, echivalențe mitice, deslușiri; nuvela – scrie el la 5 martie 1968 în același *Jurnal* – nu trebuie „analizată", înțeleasă la rece, subsumată unei ecuații hermeneutice reductive, ci „acceptată" ca *mit*, lăsând neatinsă polifonia infinită a indeciziilor: „Ar trebui să scriu într-o zi un comentariu critic, discutând câteva articole apărute despre *La țigănci*. Am impresia că nu s-a înțeles lucrul esențial: povestirea aceasta nu «simbolizează» nimic, adică nu transformă realitatea imediată printr-un cifru. Nuvela fundează o lume, un Univers independent de geografia și sociologia Bucureștiului de prin anii 1930-1940. Nu trebuie căutat *la ce se referă*, în realitatea care ne este accesibilă *nouă*, diferitele episoade, nici ce *reprezintă* cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui Univers nou, inedit, cu legile

Scanned with OKEN Scanner

lui proprii, şi această prezentare constituie un act de creaţie, nu numai în înţelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest Univers, învăţând să-l cunoşti, savurându-l – ţi se *revelează* ceva. Problema care se pune criticului nu este: cum să descifrez «simbolismul» povestirii? Ci: admiţând că povestirea m-a «fermecat», m-a *convins*, cum să interpretez mesajul pe care-l ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de *realitate* care mi se dezvăluie citind «aventura» lui Gavrilescu)?" In acord cu aceste sugestii, elementele nuvelei se interpretează ca „materie mitică", accentul căzând nu pe semnificaţia lor insolită, stranie în raport cu realitatea „profană", ci pe subtilul joc al întrepătrunderilor reciproce: sensul e intrinsec, nu exoteric, explicativ. Ceea ce interesează e simfonia lăuntrică, autosuficientă a „mitului" pe care-l construieşte nuvela, din elemente ce comunică unele cu altele, şi nu inadecvarea acestor elemente la categoriile gândirii interpretative, reductive, raţionale „din afară". Universul din *La ţigănci* „gândeşte" altfel, aşa cum mentalitatea primitivă dintr-o celebră lucrare a lui Levy-Bruhl e „prelogică". De aceea, constanta lui Gavrilescu din nuvelă este perplexitatea, faptul că el *nu înţelege* până la capăt ce i se întâmplă. În final, Hildegard nu uită să-i reamintească acest lucru: „E adevărat? – se miră fata. Tu încă nu înţelegi? Nu înţelegi ce ţi s-a întâmplat, acum de curând, de foarte curând?" Gavrilescu e *absorbit* de noul univers în care intră, dar nu îl *caută*: spre deosebire de *Secretul doctorului Honigberger*, de pildă, unde proba iniţiatică e o funcţie a voinţei, o „tehnică" scrupulos urmărită, în *La ţigănci* ea este una a pasivităţii, şi chiar a abuliei. Autorul a accentuat în *Memorii* că nuvela a fost resimţită de el ca un „prag", „loc de trecere", ca „începutul unei noi faze a creaţiei mele literare". Sintagma înseamnă, în accepţiunea lui **E.**, trecerea de la un fantastic de tip *quest* (căutare) la unul de tip *call* (ademenire, chemare). „...tipologia iniţiatică – menţionează Ioan Petru Culianu în monografia sa dedicată lui **M. E.** (pag. 68 în ed. rom. de la Nemira, 1995) cunoaşte două forme specifice, care circulă sub numele tehnice de «căutare» (*the quest*) şi «chemare» (*the call*). «Căutarea presupune un subiect activ care îşi dă silinţa să aprofundeze...; «chemarea», în schimb, presupune un subiect pasiv care suportă, uneori involuntar, alegerea unor entităţi supranaturale." Doctorul omonim din *Secretul doctorului Honigberger* e un erou de tip *quest*; dimpotrivă, Gavrilescu e unul de tip *call*. Într-un *Plan de discuţie pentru cartea despre Mircea Eliade scriitorul* (paginat în addenda monografiei deja citate), Culianu include acest din urmă tip în structura generală a „idiotului", fără ca termenul – pur descriptiv – să fie conotat peiorativ. După această împărţire, proza fantastică a lui **E.** ar fi traversat în timp trei faze, tipologic vorbind, distincte, prima fiind dominată de „ciclul «eroului» şi al «quest»-ului", a doua de „ciclul «idiotului» şi al «call»-ului" şi a treia de acela al „«criptografiei» şi al «spectacolului»". *La ţigănci* ţine de al doilea ciclu, de unde ingenuitatea, simplitatea sufletească şi candoarea abulică a personajului. Continuând însă cu morfologia concretă a nuvelei, alte două racorduri mitice se oferă de la sine: numele protagonistului vine de la îngerul Gavriil, „eroul lui Dumnezeu", şi principal mesager divinatoriu, aşa cum apare el în Biblie, în *Daniil* (8:16, respectiv 9:21) sau în *Evanghelia după Luca* (I, 19, 26). Tipologic, el apare aici ca substitut al psihopompului Hermes, zeul grec al adâncurilor şi fiinţă metamorfică prin excelenţă. Pe de altă parte, nu trebuie uitat că Gavrilescu se recunoaşte pe sine ca „înger" decăzut, posesor al unui destin mundan derivat, derizoriu, pe care lunile de fericire petrecute alături de Hildegard nu îl prevesteau: „Domnişoarelor! – strigă el jignit [în bordei – n.n.] Văd că nu ştiţi cu cine aveţi de-a face. Eu nu sunt un oarecine. Eu sunt Gavrilescu artist. şi înainte de a fi ajuns, *pentru păcatele mele*, un biet profesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnişoarelor, exclamă patetic [...], la 20 de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgostit şi am iubit pe Hildegard!" Intrarea la ţigănci poate avea, astfel, înainte de aceea a imersiunii în moarte, şi dimensiunea unei experienţe erotice recuperate, cu valenţe duble, căci din chiar clipa păşirii în bordei, Gavrilescu e înrobit de anamneza cu Hildegard şi de obsesia – comică în aparenţă – de a se desemna ca „artist", reluând astfel o identitate spirituală pierdută prin „căderea în real" prilejuită de căsătoria cu Elsa. Nu vom afla însă, până la sfârşit, ce s-a întâmplat în realitate cu Hildegard („S-a întâmplat ceva teribil...Dar ce? Ce s-a putut întâmpla? E curios că nu-mi aduc

Scanned with OKEN Scanner

aminte."), prin urmare, urmând logica onirică a nuvelei, putem chiar presupune că ea continuă să trăiască undeva într-o realitate paralelă, alternativă, existența ternă, stereotipă a lui Gavrilescu de acum fiind doar „visul" cenușiu, epifanic, al acesteia. Așa se explică cealaltă cheie mitică a nuvelei, întinsă cititorului prin obsesiva invocare a colonelului Lawrence din Arabia, care nu intră nicidecum în text exclusiv ca urmare a căldurii toride pe care o evocă aventurile sale exotice, cum s-a sugerat. T. E. Lawrence, straniul și celebrul autor al celor *Sapte stâlpi ai înțelepciunii*, e inserat în nuvela datorită însușirilor sale „hermetice", de om care „moare" și „învie" sub identități civile alternative; se știe, de pildă, că în urma unui colaps psihic, T. E. Lawrence „renaște" în 1922 ca Hume Ross, pentru ca în anul următor el să ceară înrolarea în armată, la blindate,. sub numele de T. E. Shaw. Ambele identități sunt epifanii histrionice ale unei ființe trecute – cel puțin în conștiința publică – în moarte; pentru a sublinia similitudinea, **E.** (care tradusese *Revolta în deșert* a colonelului Lawrence, în 1934) va nota cu înfiorare în *Memorii* că odaia pariziană în care s-a zămislit Gavrilescu (în vara anului 1959) purta amintirea foarte recentă a unei sinucideri, un student punându-și aici capăt zilelor doar cu o săptămână înaintea sosirii în capitala franceză a familiei **E.**. Ambiguitățile nuvelei persistă polifonic, dacă luăm în considerare interdicțiile de comportament care i se impun protagonistului din momentul intrării la țigănci: aceea de a nu le încurca pe fete („Să le ții bine minte, îi spuse fata. Să nu le încurci"), să nu bea prea multă cafea, să nu viseze, să nu-și aducă aminte de Hildegard. Acțiunile inverse, care descătușează, sunt trei, prima dintre ele fiind sugerată șăgalnic, doar în treacăt: să nu fi băut apă direct din cană trimisă de babă, ci din pahar, să se fi prins în jocul ghicitului, indicând clar identitatea fiecărei fete, și să nu se fi adâncit în trecut. („Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos.") De fapt, Gavrilescu ratează experiența psihopompă care i se oferă, prin obstinația de a rămâne captiv în trecut („I s-a întâmplat ceva, spuse grecoaica. Și-a adus aminte de ceva, și s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut."); problematica – s-a remarcat mai puțin – e nietzscheană, fiindcă ceea ce i se oferă profesorului prin întâlnirea cu fetele e descătușarea dionisiacă („jocul"), pe care el de fapt o evită. Lucrul e limpede atunci când, după ratarea celor două încercări de a ghici identitatea fetelor, țiganca se apropie de el stârnind zgomotul surd al chtonianului („Auzea tot mai puternic piciorul țigăncii lovind în covor cu un sunet surd, *subpământean*, până ce ritmul acela necunoscut și sălbatec i se păru peste putință de suportat, și atunci, cu un efort, se repezi la pian și începu să cânte."); mai târziu, Gavrilescu „o auzi cum se apropie, ca și cum ar fi dănțuit pe o tobă uriașă de bronz, și câteva clipe îi simți în spate respirația fierbinte". Nicăieri nu apare sugestia thanatică; despre moarte nu se vorbește de altfel în nuvelă decât în partea a doua și, în mod semnificativ, doar într-un perimetru care ține de registrul banal al mundanului: grădina țigăncilor nu cunoaște moartea. În consecință, cele trei fete nu sunt, după logica morfologiilor mitologice, Parce, cum s-a susținut, ci ființe psihopompe orgiastice; nu întâmplător, împresurat fiind de ele, „Gavrilescu se plecă mai mult asupra pianului și-și repezi mâinile cu toată puterea, aproape cu furie, parcă ar fi vrut să răscolească clapele, să le smulgă și *să-și facă loc, cu unghiile în pântecul pianului, și apoi mai departe, în adânc.*" Arhetipal, cele trei fete sunt puse sub semnul elementelor: al pământului (grecoaica, neînveșmântată, neagră), al apei vegetale (evreica, acoperită cu un voal verde-pal) și al focului (țiganca, ființa cu buclele sofisticat coafate, care, stârnite, îi cad „roșii, *aprinse* pe umăr"). Prin urmare, ciclul complet al experienței alternative trăite de către Gavrilescu nu e terțiar, ci cuaternar, ceea ce explică, în finalul nuvelei, calitatea de gazdă nocturnă, singuratică, a lui Hildegard („Mai e doar nemțoaica – spune baba [de la țigănci] – Ea nu doarme niciodată."). Hildegard e ființa de aer, fiind desemnată în nuvelă ca „umbră" („...în dreptul ferestrei, privind spre grădină, se profila umbra unei femei tinere...Umbra se dezlipi de la fereastră și se îndreptă spre el cu pași moi..."). Ea poate aparține, desigur, și morții, dar la fel de bine și unei falii temporale paralele, alternative; oricum, Gavrilescu nu ajunge la ea decât printr-un ciclu mandalic complet, în care, prin mersul rotitor al astrelor, Hildegard devine ființa selenară, soră (cum a

Scanned with OKEN Scanner

demonstrat Jung, convorbirile lui E. cu acesta, din timpul gestației *Țigăncilor*, fiind foarte dese) a Soarelui Negru, astru paradoxal, torid, peste care dă Gavrilescu atunci când părăsește pentru prima oară grădina țigăncilor („În curte rămase neplăcut surprins. Deși soarele apusese, era mai cald decât fusese în plină după-amiază."). Există de altfel o simetrie temporală scrupulos trasată în tribulațiile lui Gavrilescu, partea întâi a nuvelei desfășurându-se într-un regim solar diurn, iar a doua într-unul nocturn, tot așa cum există două Hildegard în text: ființa de lumină a amintirilor din tinerețe, aparținând „Greciei eterne", și silueta misterioasă, de întuneric, a ultimelor secvențe narative, care preced îmbarcarea protagoniștilor în trăsura cu cal care-i va purta, la pas încet, pe „drumul ăla mai lung...către pădure".

EDIȚII: *Nuvele*, Madrid, 1963; *La țigănci și alte povestiri*, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București, 1969; *În curte la Dionis*, București, 1981 (ed. pariziană în 1977), *Proză fantastică*, III, București, 1981.

REFERINȚE CRITICE: Ștefan Bănulescu, în „Secolul 20", nr. 9, 1967; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975, respectiv *Fiul craiului și spânul*, 1998; E. Simion, *Scriitori români de azi*, II, 1976 respectiv în *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, 1998; I. Negoițescu; *Analize și sinteze*, 1976 respectiv (pentru contextualizarea tipologică în cadrul prozei) sumarul medalion critic din *Istoria literaturii române*, 1991; *Cahiers de l'Herne*, 33 (număr omagial), Paris, 1977; M. Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*. Entretiens avec Claude-Henri Roquet, Paris, 1978 (ed. rom. *Încercarea labirintului*, Cluj, 1990); I. P. Culianu, *Mircea Eliade*, Assisi, 1978 (ed. rom., întregită cu *Addenda*, în 1995); D. Micu, în *Scriitori români* (M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu coordonatori), 1978; I. Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, 1980; Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, 1980; Mircea Handoca, *Mircea Eliade, contribuții biobibliografice*, 1980, cu întregirile ulterioare: *Mircea Eliade*, 1992, *Mircea Eliade comentat de...*, 1993, *Pe urmele lui Mircea Eliade*, Târgu Mureș, 1996; N. Manolescu, în „România literară", nr. 31, 1981; Gh. Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, 1993.

Șt. B.

LAUDA SOMNULUI — Volum de poezii al lui Lucian Blaga, publicat în 1929 (București, Editura „Cartea Românească"). Scrise în perioada 1924-1928, poemele au apărut mai întâi, cu o singură excepție, în revista *Gândirea*.

În poezia blagiană, *Lauda somnului* deține o poziție centrală. Volumul prelungește, pe de o parte, dându-le o cristalizare definitivă, câteva din marile teme lirice ale cărții imediat precedente, *În marea trecere* (1924). În acest sens, sentimentul, dominant acolo, al „tristeții metafizice", cunoaște o nouă afirmare (o poezie este intitulată chiar *Tristețe metafizică*), ca expresie a alienării ființei umane de marele Tot cosmic, a agravării neliniștilor conștiinței interogative a omului problematic. Un număr de texte reprezentative reiau, sub semnul unei tensiuni agravate, ipostaza eului sfâșiat de întrebările insolubile, dezorientat în fața universului plin de semne indescifrabile, a cărui instanță metafizică ordonatoare se refuză (ca altădată, în *Psalm*) comunicării, generând nesiguranță și angoasă. „Pe drumuri pornit/ iscodesc semnele/ întregului rotund depărtat: / pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit" – se poate citi în poemul *Tăgăduiri*, ca sub o emblemă a unei importante părți din imaginarul blagian al acestui moment. Asemănător sună întrebarea finală din *Cetire din palmă* („Pe șaptezeci și șapte de uliți/ vei umbla desculț și cu capul gol:/ ce sămânță n-a fost în deșert aruncată?/ ce lumină n-a fost în zadar cântată?"), iar în *Ioan se sfâșie în pustie* pierderea reperelor cosmice e clamată patetic: „Unde ești Elohim?/ Lumea din mâinile tale-a zburat/ ca porumbul lui Noe" (*Cuvântul din urmă*, din volumul *În marea trecere*, mărturisea o similară stare de spirit: „Viața cu sânge și cu povești/ din mâni mi-a scăpat"). Mobilul acestei rupturi sau dezechilibrări a raporturilor dintre eu și lume, reactualizat, rămâne, simbolic vorbind, *gândul*, ca marcă a excesivei manifestări a conștiinței individuației, în care deja romanticii văzuseră cauza înstrăinării de vârsta edenică a ființei. La **B.**, o atare dizarmonie capătă accente venind dinspre mai recenta *Lebensphilosophie* germană, pentru care valorile „sufletului", ale *vieții*, erau opuse celor ale „spiritului", ale intelectului rațional; e ceea ce ne spune, în esență, poemul *Fum căzut*, în două versuri rezumative: „Vieții nu i-am rămas dator nici un gând, / dar i-am rămas dator viața toată". Contrastul reapare și la nivelul „geografiei mitologice", prin situarea, față în față, a lumii „orașului", a *cetății* moderne, damnate, ce pângărește valorile sacre într-un spectacol apocaliptic, – și a tărâmului fabulos-elementar, al „poveștii", în care teluricul comunică cu uranianul, adâncul cu înaltul, pe o „axis mundi" reprezentată de

Scanned with OKEN Scanner

muntele simbolic, – prezență arhetipală în imaginarul lui **B.**: „Semnale se-ncrucișează albastre prin străzi./ În teatre strigă luminile, se exaltă libertățile insului./ Se profețesc prăbușirile, sfârșesc în sânge cuvintele./.../ Arhangheli sosiți să pedepsească orașul/ s-au rătăcit prin baruri cu penele arse./.../ Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit/ stelele își spun povești prin cetini de brazi/ și-n miez de noapte rătul mistreților/ deschide izvoarele" (*Veac*). Pe această latură a viziunii blagiene se înregistrează noi accente expresioniste, augmentând efectele de stilizare și esențializare a elementelor figurative, în vederea sugestiei unei atmosfere tensionate, în care eul profund intră într-o tulbure rezonanță cu stihialul cosmic. O transmite, bunăoară, într-o coloratură autohtonă (a cărei subliniere oarecum exterioară i-a displăcut lui Ion Barbu), poezia *Peisaj transcendent*: „Cocoși apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate românești./ Fântânile nopții/ deschid ochii și-ascultă/ întunecatele vești./ Păsări ca niște îngeri de apă/ marea pe țărmuri aduce./ Pe mal – cu tămâie în păr/ Isus sângerează lăuntric/ din cele șapte cuvinte/ de pe cruce"... Sentimentul „tristeții metafizice" se transmite universului întreg, ce apare acum, emblematic, în viziunea „paradisului în destrămare", într-o semnificativă simetrie cu destructurarea subiectivității: „Portarul înaripat mai ține întins/ un cotor de spadă fără de flăcări./ Nu se luptă cu nimeni, / dar se simte învins./ Pretutindeni pe pajiști și pe ogor/ serafimi cu părul nins/ însetează după adevăr/ dar apele din fântâni refuză gălețile lor./.../ vai mie, vai ție, / păienjeni mulți au umplut apa vie, / odată vor putrezi și îngerii sub glie, / țărâna va seca poveștile/ din lutul trist" (*Paradis în destrămare*). Cartea lui **L. B.** nu este însă doar prelungirea sub raport tematico-stilistic a demersului din *În marea trecere*. Cum o spune și titlul său, poetul dezvoltă aici, acordându-i o pondere decisivă în orientarea viziunii sale, motivul liric al *somnului*. Interpretat de poetul însuși (într-o scrisoare din 1928 către Ion Breazu) drept „profunda contopire cu existența anonimă", care „ia proporții simbolice și trece ca un laitmotiv prin carte", *somnul* primește aici valoarea funcțională a unei contraponderi a dezechilibrului alienant provocat de „gândul" neliniștit-interogativ, de conștiința trează a omului problematic. El întărește înțelesul reparator conferit *nopții* și *visului* de romantismul german, atenuând până la ștergerea completă nota feerică, pentru a lăsa locul sugestiei contopirii *organice* cu o lume originară, fie ea a naturii sau a unei colectivități umane asimilate, la rândul ei, unei naturi primare, considerate sub același semn al Totalității. În biografia simbolică a eului liric blagian, motivul *somnului* deschide o perspectivă compensatorie, o promisiune de „vindecare" a rănilor spiritului, de întoarcere benefică în anonimatul nocturn al „strămoșilor", într-un univers unde distincția dureroasă dintre subiectul-fragment și Totul cosmic nu mai este valabilă. Mai vechile nostalgii din *În marea trecere*, de întoarcere în „țara fără nume" își caută astfel o rezolvare. Un poem precum *Somn* oferă, de pildă, o replică la mărturiile înstrăinării și rupturii din alte texte, contrapunând „aventurilor" tragice ale ființei prizoniere în fluxul distructiv al „marii treceri" orizontul unei temporalități indistincte și nefragmentate, regresiunea calmă spre „sufletul" originar: „În întunericul fără de martori/ se liniștesc păsări, sânge, țară/ și aventuri în cari veșnic recazi./ Dăinuie un suflet în adieri, / fără azi, / fără ieri./ Cu zvonuri surde prin arbori/ se ridică veacuri fierbinți./ În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi în părinți". Urme ale „tristeții metafizice" și ale dramaticelor tulburări din viziunea „marii treceri" pot fi întâlnite și într-o seamă de texte ale acestei cărți, în care motivul *somnului* devine central; e valabilă și aici ambivalența marilor simboluri despre care vorbea Gaston Bachelard, astfel încât, alături de semnificațiile pozitive, spațiul nocturn deține și altele, ale neliniștii și spaimei de necunoscut, ale misterului unei elementarități insondabile. Peisajele expresioniste ale lui **B.** din acest volum participă în mare măsură la o asemenea atmosferă (cum se întâmplă în deja citatul *Peisaj transcendent*, dar și în *Oraș vechi, Asfințit, Elegie, Drumuri, Încheiere*). De cele mai multe ori, *somnul, noaptea, umbra* au însă valori pozitive, de felul celor amintite. Ele evocă uneori lumea eresurilor populare, într-o atmosferă de vrajă, cu ritualuri străvechi, într-un spațiu silvestru-montan caracteristic civilizației arhaice românești (v. *În munți*), dar și, altădată, universul purei contemplații spirituale a eului ce se abandonează, purificându-se, luminii astrale, precum în *Noapte extatică*: „Adânc sub bătrâ-

Scanned with OKEN Scanner

nele/ verzile zodii – / se trag zăvoarele, / se-nchid fântânile.// Așează-ți în cruce/ gândul și mânile./ Stele curgând/ ne spală țărânile". *Noaptea* și *somnul* sugerează – amintindu-ne de geometria specifică spațiului simbolic al lui **B.** – unitatea deplină a lumii, rotunjimea și perfecțiunea sferică a monadelor leibniziene (din *Teodiceea*), justificând „lauda" armoniei cosmice: „Noapte. Subt sfere, subt marile, / monadele dorm./ Lumi comprimate, / lacrimi fără de sunet în spațiu, / monadele dorm.// Mișcarea lor – lauda somnului" (*Perspectivă*). Dar *somnul* marchează și mediul simbolic în care făptura se poate împlini în perfectă concordanță cu cosmosul întreg, așa cum sugerează, într-o imagerie naiv-iconografică, poemul *Biblică*, unde, „lângă blidarul cu smalțuri rare", Maica „păzește(e) cu răbdare/ somnul marelui prunc", într-o ambianță de calm solar, devenită ceremonioasă și solemnă. Regimul nocturn al imaginarului contaminează aici perspectiva diurnă, imprimându-i nota securizantă, de cuprindere ocrotitoare a elementului-fragment într-o Totalitate cu care comunică organic, așa cum se întâmplă și în poemul *Pasărea sfântă* (dedicat lui C. Brâncuși); pasărea devine aici simbolul osmozei dintre adânc și înalt, dintre întuneric și lumină, viață și moarte, într-o viziune spațială modelată după geometria *cercului* și a *sferei*, a universului-*cupă*, peste care se rotunjește bolta celestă: „Ai trăit cândva în funduri de mare/ și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape./ În păduri plutitoare-ai strigat/ prelung deasupra întâielor ape..." Când construiește o *ars poetica*, aproximând o definiție simbolică a poeziei, **L. B.** recurge, în poemul *Biografie*, care deschide volumul, la aceeași arie motivică. „Marea trecere" ca și „somnul lumii" pot deveni obiect al cântecului, într-o perspectivă cuprinzătoare, totalizantă, numai întrucât sunt evocate din „umbra" protectoare, aducând aminte de obârșiile ființei: „Unde și când m-am ivit în lumină nu știu, / din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cântare". În același mediu nocturn se poate reface sentimentul centralității „casei" umane în univers, cercul simbolicei comuniuni cu „strămoșii", întoarcerea fericită spre tărâmul „poveștii": „Închis în cercul aceleiași vetre/ fac schimb de taine cu strămoșii, / norodul spălat de ape subt pietre./ Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult/ în mine cum se tot revarsă/ poveștile sângelui uitat de mult". Prin astfel de date, volumul *Lauda somnului* se integrează organic în „sistemul" imaginarului blagian, concretizând una dintre realizările majore ale întregii opere a poetului.

EDIȚII: *Lauda somnului*, București, 1929; *Poezii*, București, 1942; *Opere*, vol I. ed. Dorli Blaga, București, 1974; *Opere*, vol I, ed. critică de G. Gană, București, 1982; *Poezii* (prefață și bibliografie de Cristian Moraru), București, Ed. Minerva, 1986; *Opera poetică*, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981; E. Todoran, *Lucian Blaga, Mitul poetic*, 1981; *** *Lucian Blaga interpretat de...*, 1981. Marin Mincu, *Lucian Blaga. Poezii. Texte comentate*, 1983.

I. P.

LAUS PTOLEMAEI — Volum de versuri de Nichita Stănescu. Publicat la București, Editura Tineretului, în 1969, cu ilustrații de Mihai Sânzianu. Cuprinde ciclurile *Laus Ptolemaei*, *Împotriva mării*, *Aleph la puterea Aleph*, *Axios, Axios!*, *Împotriva cuvintelor*, *A inventa o floare*, *Cântec de scos apa din urechi*, *Certarea lui Euclid* și câteva poeme izolate.

După cele *11 elegii* din 1966, *Laus Ptolemaei* este, poate, cartea cea mai organic construită a lui **N. S.** și mai solidară cu „sistemul" său vizionar. Foarte apropiată ca limbaj de cel al *Elegiilor*, ea este prin excelență reprezentativă pentru genul de poezie „reflexivă" și „abstractă" practicat de poet. Această carte începe de fapt de acolo unde sfârșește *A unsprezecea elegie*. „A intra curățit în muncile de primăvară, a spune semințelor să sunt semințe, a spune pământului că e pământ" – imperativ rilkean al numirii lucrurilor și al trăirii lor „dinlăuntru", investindu-le cu un sens uman, recunoscându-le ca prezențe în comunicare cu omenescul, anunță glorificarea existentului căreia poetul îi va găsi o „justificare" de ordin mitic în noul ciclu. Protagonistul simbolic al unei astfel de deschideri spre concretul existențial trăit este aici anticul Ptolemeu care, cu a sa viziune geocentrică, respinsă de știință, apare „reabilitat" ca sensibilitate prin excelență umană și poetică, încât eul liric se poate defini,

Scanned with OKEN Scanner

încă în poemul inițial, drept „coautor al marelui Ptolemeu". Cum s-a afirmat în critică, „geocentrismul marelui învățat este interpretat de poet ca un antropocentrism de substrat, care trebuie să fundeze orice adevăr uman". *Laus Ptolemaei* este, așadar, o „disertație poetică pe *tema adevărului*" (Ștefania Mincu). Este vorba, de fapt, despre două adevăruri, unul – ptolemeic – al „bunului simț", al ființelor aflate în „criză de timp", supuse schimbării, și celălalt al rațiunii, ca „stare a belșugului de timp la îndemână", a contemplației reci și distante a lumii. Amintita „disertație" reactualizează, cu o altă nuanță, limbajul ceremonios, cu aparențe „științifice" și „oraculare" din *Elegii*, mai precis reversul său ludic. Poetul formalizează discursul, creând, cum observa N. Manolescu, „un mod de a simula limbajul științific", deplasând accentul pe latura formală, pe *stil*. Noțiunile și raționamentele științifice cuprinse în „demonstrație" contribuie la profilarea unei succesiuni de *măști* și *roluri*, a unui joc în care marile „adevăruri" sunt interpretate cu o voită stângăcie, mimate și deformate prin imitare, astfel încât expresiv și revelator nu e atât „mesajul", cât spectacolul pe care îl declanșează. O astfel de mică scenă, de o solemnitate afectată și cu un foarte fin aer parodic este *Prelecțiunea* lui Ptolemeu în fața poetului-discipol: „Ptolemeu mi-a zis:/ Două sunt felurile firii de a fi: starea belșugului de timp la îndemână, / adică starea contemplării, / și starea lipsei de timp, adică/ starea crizei.// După aceea a tăcut.// Am căutat hârtiile și am scris:/ – Contemplația, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine;/ criza de timp, adică/ starea firii care din oboseală/ rămâne-mbrăcată în vechea sa haină, / în scutecul nașterii sale". În alte poeme ale ciclului, precum *Despre firile contemplative, ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da*, însuși titlul avertizează asupra atitudinii ludice; înșiruirea școlărească de locuri comune, tonul jucat-ceremonios al „sfatului", alunecarea spre limbajul familiar, motivarea – insolită în context – a intervenției discursive creează, împreună, acel aer spectacular ce schimbă radical natura raportării față de „mesaj", al cărui conținut ideatic contează și el, desigur, fiind însă transmis într-o formă mai plastică și cu conștiința convenției retorice: „Dau sfat:/ cei care au pus pământul/ să fie slugă soarelui, / să-i caute justificare.// Altfel e trist pe pământ". Altădată, în poemul *Axios! Axios!*, figura mitică a Adevărului existențial e elogiată (din perspectivă „ptolemeică") în „versete" sentențioase, trimițând la stilul liturgic: „Axios! Axios!/ El e demn, el e demn!/ I se cuvine!/ El este! El este!", în timp ce chipul totemic al „mai-marelui peste vorbire" este întâmpinat în formule ce amintesc de „frica și cutremurarea" în fața sacrului: „O, mai-marele gustă vorbirea, are dinți la urechi, / se hrănește cu sunetul cuvintelor./ El are dinți la nări, / se hrănește cu mirosul cuvintelor, / dar nu are gură, nu..." În *Aleph la puterea Aleph*, solemnitatea tonului și a gesticii subliniază statutul aparte al spațiului „sacru" izolat de realitatea profană: „Aflându-mă în punctul numit Aleph, / m-am ridicat și am zis:// Numerele sunt numele punctelor/.../ Numele cifrei șapte reprezentând șapte copaci/ este mai mare decât/ numele cifrei șapte reprezentând șapte furnici". Asemenea false teoreme (ce pot fi descoperite și în *Câteva generalități asupra vitezei*, din ciclul *Laus Ptolemaei*: „Viteza de existență a unei pietre/ E mai lentă decât viteza de existență a uni cal") sunt tipice pentru „arta combinatorie" manieristă, înscriindu-se în formula „sofismelor lirice", „falselor silogisme" și „paralogismelor" identificate de un G.-R. Hocke într-o producție lirică multiseculară. Întreaga carte propune, de altfel, asemenea îndrăznețe intervenții în logica firească a comunicării, construind un univers imaginar insolit, în care abstracțiunile și propozițiile științifice cele mai descărnate capătă reliefuri și culori de o mare prospețime. Solidar cu Ptolemeu, în care vede un „învins de profesie și prin mit", poetul se lansează într-o acțiune de remodelare și deviere de la normă a limbajului, construiește metafore insolite, asocieri sonore șocante, anulează frontierele dintre abstract și concret, tratează pe un ton familiar solemnitățile severe ale adevărurilor științifice, manevrează cu cea mai mare dexteritate substanța cuvintelor, inventează unități sonore surprinzătoare, considerate, acestea, într-o perspectivă mitică personală, articulată deja în volumele anterioare. „Scârba de a intra în limitare", pe care se glosează în *Împotriva mării*, antrenează în jurul simbolurilor *sferei* și *cercului*, de mare circulație în toată creația lui **N. S.**, formule precum „cerc – burg/ cercburg", „burghezie a sferei" , "cerburg" sau, în opoziție

Scanned with OKEN Scanner

cu această sugestie, „Aerburg, Terburg, Focburg, / forturi și cleşti, / pentru îndreptat orizontul curb" (refăcând, aşadar, perspectiva „ptolemeică" asupra realului imediat, opusă celei coperniciene, cosmice); tema *foamei*, şi ea recurentă în scrisul poetului, apare aici ca năzuință de asimilare organică a concretului vital: „Dinții mei – prietenii cartofilor/ depun mărturie despre gustul lor/.../ Destinului meu îi e foame/ destinul meu se hrăneşte cu alte destine/.../ O, foame, / tu îmi împodobeşti totdeauna creştetul/ cu o aură de dinți"; angajat în acest „sistem", cuvântul însuşi atrage reprezentări îndrăznețe, precum cea, deja evocată, a „mai-marelui peste vorbire", cu dinți la urechi şi la nări, ori – legată de reflecția pe tema temporalității rostirii, incapabilă să surprindă prezentul viu al stării de spirit – cea a curgerii cuvintelor „în ele însele", cu succesiunea de sunete care întârzie coagularea verbului ca expresie întreagă a clipei trăite: „Ce tragedie cuvântul 'iubito'", „Prima literă a oricărui cuvânt/ se află-n trecut, -/ ultima literă – de asemeni"; „jumătate timp, jumătate lucruri", cuvintele sunt „triste" tocmai datorită acestui statut ambivalent: scoase în timp „explodează", iar când sunt aplicate obiectului – fără de care nu pot, totuşi, trăi -, îl ucid. Un poem precum *A inventa o floare*, în care Eugen Simion vede „o extraordinară elegie", îi reabilitează, totuşi, cuvântului – cum spune criticul – „fidelitatea, puterea de a cuprinde şi de a numi lucrurile": „Singur sunt şi mă sprijin/ de 'A', frumoasa vocală, / matricea literelor toate"... Opțiunea poetului merge spre concretul lumii în perpetuă metamorfoză („Doamne, Ptolemeu, blândule, / niciodată nu mi se face dor de idei/ ci numai de lucruri, schimbându-le/ din unu în trei şi în cinci"), de unde şi tentația – explicită – a atribuirii de însuşiri materiale „ideilor" (în tradiție, în fond, argheziană) şi a unei noi sinestezii, cutezător exprimate: „unghiile mele sunt urechi, ele aud pipăitul./ Declar că mările sunt ude/ şi infinitul ud.// Spun că sunt peşti de sunet în vorbire, / că îi putem pescui cu undița"... Aceeaşi perspectivă generase şi interpretarea „naivă" din finalul poemului *Laus Ptolemaei*, în versuri care se țin minte: „Eu cred că pământul e plat/ asemeni unei scânduri groase, / că rădăcinile arborilor îl străbat/ atârnând de ele-n gol cranii şi oase / că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc/ şi nici nu răsare acelaşi soare, / ci tot altul după noroc/ mai mic sau mai mare". La rândul ei, *Certarea lui Euclid*, cu care se încheie cartea, este „certarea rațiunii" (M. Papahagi), a unei viziuni ştiințifice care, chiar dacă îşi ia ca punct de plecare concretul fenomenal, ucide tot ce e viu în el: „Ai nemurit dintele/ dar nu şi muşcătura./ Cu adevăruri ale clipei/ ai vrut să spui: opreşte-te/ când nimburi ale lumii simultane/ ne înfloreau pe creştete"; scapă deci acestui punct de vedere însăşi procesualitatea lumii, sensul multiplicității sale în unitate, sugerată printr-o insolită viziune a „lumii simultane": „Totul e bazat pe economie./ Nu pot să cred că frunza e verde şi atât./ În lumea simultană ea este ahov/ şi-n cealaltă lume simultană este sirip/ şi-n cealaltă lume este ep/ în cealaltă up/ şi-n toate celelalte este cum este/ ca să se adune cu toatele la un loc/ şi să nască o sferă". Euclid al lui **N. S.** este „certat", astfel, întrucât contrazice, de fapt, tocmai partea sa „ptolemeică", respingând non-geometricul, schimbarea, jocul de pe inițiala „terasă de pierdere", fiind deci „lipsit de vocație"... poetică. Însuşi subiectul liric pare nesatisfăcut de viziunea „economică" a sfericității lumii, fie ea şi „simultană", în măsura în care nu elimină ideea de limitare. Finalul ciclului şi al volumului rămâne totuşi ambiguu, căci „certarea" unui Euclid prea încrezător în sfericitatea universului imuabil (parmenidian) lasă loc unei paradoxale nostalgii a prefecțiunii, pe care tocmai această rotunjime o sugerase: „Te cert, bătrâne, nesăbuitule, / lipsitule de vocație ce eşti, / libertate şi câmp, eremitule, / cerescule între cereşti.// Şi plâng pe mâna ta muntoasă/ cu lacrimi lungi ca nişte câini de vânătoare/ spunându-ți: sfera nu-i frumoasă!/ dar să existe sfere, oare?" În jocul dintre „adevărul poetic şi adevărul obiectiv" (M. Papahagi), **N. S.** reuşeşte să articuleze o viziune complexă, înfruntând – şi depăşindu-l de cele mai multe ori – riscul aridității conceptuale, învingând, adică, acest „adevăr ştiințific" (căruia îi preia, adesea în litera lor, conceptele) pe propriul său teren, grație unei imaginații insolit-inventive şi unui spirit ludic ce le transfigurează în înscenarea exuberantă şi plină de culoare a însesi construcției discursului liric.

EDIȚII: *Laus Ptolemaei*, Bucureşti, 1968; *Starea poeziei*, Prefață de Aurel Martin, Bucureşti, 1975; *Ordinea cuvintelor*, vol.I, Cuvânt înainte de Nichita Stănescu, prefață, cronologie şi ediție îngrijită de Alexandru

Scanned with OKEN Scanner

Condeescu, cu acordul autorului, Bucureşti, 1985; *Poezii*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Cristian Moraru, Bucureşti, 1988.
REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 49, 1968; E. Simion, în „România literară", nr.32, 33, 1969 (v. şi *Scriitori români de azi*, 1974, ed.II, 1978); M. Niţescu, *Între Scylla şi Charibda*, 1972; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; I. Pop, *Poezia* unei generaţii, 1973; I. Em. Petrescu, *Configuraţii*, 1983; I. Pop, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, 1980; Corin Braga, *Nichita Stănescu – orizontul imaginar*, 1994; Stefania Mincu, *Nichita Stănescu, între poesis şi poiein*, 1991; Daniel Dimitriu, *Nichita Stănescu.Geneza poemului*, 1997.

I. P.

LA VULTURI! — Nuvelă de Gala Galaction. A fost publicată în 1912, în revista „Viaţa românească", al cărei colaborator scriitorul devenise, la cererea lui G. Ibrăileanu, cu un an înainte. În geneza ei un rol important l-au avut versurile populare şi amintirile unei bătrâne, ascultate în copilărie, despre zavera lui Tudor Vladimirescu. Nuvela a intrat în cuprinsul volumului de debut al lui Gala Galaction, *Bisericuţa din Răzoare*, tipărit la Iaşi, în Editura „Vieţii româneşti", în 1914. Un an mai târziu, în urma raportului prezentat de Barbu Delavrancea, volumul va fi premiat de Academia Română cu premiul „Eliade Rădulescu". În unele ediţii mai recente, apărute în anii comunismului, textul a fost cenzurat, eliminându-se referinţa la incursiunile de pradă ale muscalilor în Ţara Românească. Inclusă în manualele şcolare şi citită de multe generaţii de elevi, nuvela este astăzi cea mai populară scriere a lui Gala Galaction.

Nuvelă exemplară, cu multe note romantice, inspirată din istoria românilor de la începutul secolului al nouăsprezecelea, *La Vulturi!* are o compoziţie simplă, în două părţi, ce se deosebesc atât la nivel tematic cât şi prin mijloacele narative folosite de autor. Prima parte este descriptivă şi expozitivă, constituind un fel de prolog în care G. prezintă cadrul viitoarelor întâmplări şi reconstituie câteva biografii prin scurte şi repezi incursiuni în trecutul mai mult sau mai puţin îndepărtat al personajelor. Descrierea unui ţinut muntos, cu o natură sălbatică şi grandioasă, în mijlocul căreia şi-a găsit adăpost o aşezare de ciobani, e făcută într-un stil ornat cu epitete şi comparaţii, urmărind un efect de artă, de tablou romantic. Impresia „artistă", de literaturizare – uneori excesivă – este resimţită de altfel pe întreg parcursul lecturii. Partea a doua e mai accentuat epică şi narează o întâmplare dramatică, dusă până la paroxism şi cu multe resurse lacrimogene. Ea introduce şi o temă nouă, aceea a maternităţii, creând o situaţie limită în care o mamă îşi pierde unul dintre copii, căzut pradă vulturilor ce îşi făcuseră sălaş în apropierea satului. Nuvela e scrisă, la un prim nivel, în spiritul şi cu mijloacele literaturii bucolice, aşa cum s-a constituit aceasta de-a lungul timpului, începând cu operele lui Vergilius. Oierii de pe valea Iablonicioarei sunt oameni sărmani, se hrănesc cu mămăligă şi locuiesc în căsuţe de bârne, deşi sunt şi unii, ca Moş Dănilă şi Păun Ozun, care au case mai mari şi mai arătoase. Izolaţi între munţi, ei duc o viaţă liniştită şi au îndeletniciri gospodăreşti. Ridică în stoguri fânul cosit pe culmi sau adună în jgheaburi apele Iablonicioarei, folosindu-le astfel pentru nevoile lor. Pe vreme bună, bărbaţii în putere şi cei tineri ies cu oile pe munte sau pornesc devale, prin satele din împrejurimi. Ciobanii vând piei şi brânzeturi şi pe banii câştigaţi cumpără mălai. Atmosfera bucolică e dată de mugetele viţeilor despărţiţi de mamele lor, de tălăngile turmelor ce se întorc la stână, de clocotul ceaunelor pentru mămăligă, de sunetul buciumului ce recheamă pe cei îndepărtaţi. Starostele ciobanilor, Moş Dănilă, întruchipează imaginea, cu profunde rezonanţe arhetipale, a patriarhului. La cei optzeci de ani ai săi, el încă veghează mulsul caprelor, stă de vorbă cu ciobanii, citeşte ceaslovul sau priveşte „omătul care se topea pe culmi". Strămutat în acest loc, după o tinereţe petrecută pe câmpie, Dănilă şi-a înmulţit mereu turmele şi argaţii, a ridicat case şi a rostuit pe ciobani, ajungând cu timpul să-şi întindă „pe câţiva munţi neamul şi întâietatea". G. G. imaginează o lume din afara civilizaţiei, o lume tradiţională şi arhaică, în care scrisorile sunt scrise pe piele de miel, copiii sunt hrăniţi cu lapte la ugerul caprelor iar bolnavii sunt însănătoşiţi luându-li-se sânge de către un „doftor". Comunitatea oierilor de pe râul Iablonicioara nu s-a desprins încă de natură, trăieşte în mijlocul acesteia şi în ritmurile ei sempiterne. Citită dintr-o altă perspectivă, nuvela îşi dobândeşte originalitatea în asocierea, mai puţin obişnuită, a spiritului bucolic, descris mai sus, cu spiritul eroic, caracteristic

Scanned with OKEN Scanner

legendelor şi baladelor populare, a căror influenţă G. a recunoscut-o de altfel. Personajele trec fără nici o greutate de la viaţa păstorească la viaţa de oştean, schimbă cu uşurinţă toiagul ciobănesc cu flinta, dovedind, dacă e nevoie, surprinzătoare virtuţi războinice. La fel de destoinici în creşterea oilor ca şi în mânuirea armelor, ciobanii de pe râul Iablonicioara sunt gata să înfrunte moartea şi să-şi apere cu temeritate avutul şi aşezarea, când acestea sunt ameninţate de turci. Tema eroicului se îngemănează aşadar cu aceea a morţii, introducând o serie de motive specifice – al armelor, al steagului ridicat – şi subsumând naraţiunea unei categorii estetice grave: tragicul. După un model romantic, concepţia eroică se dezvoltă pe terenul patriotismului, fiind legată de ideea de neam, de ţară şi de norod. Cel ce întrupează la modul absolut idealul eroic şi patriotic este Tudor Vladimirescu, românul care la 1821 chema „la viaţă şi la arme" pe toţi câţi mai aveau „o schinteie de bărbăţie în piept". Modelul eroic este la fel de important în configurarea lui Moş Dănilă, îngrijorat şi el de soarta ţării sale, vibrând şi el la chemarea lui Tudor, în ciuda vârstei înaintate. Rugăciunea din final, prin care cere Tatălui ceresc să pună capăt necazurilor, ţine de o retorică a patriotismului, popularizată în epocă mai ales prin drama lui Delavrancea, *Apus de soare*. Personaj de baladă, ginerele lui Dănilă şi soţul Agripinei, Păun Ozun este „un român falnic, trup şi suflet de viteaz", care părăseşte satul pentru a se alătura lui Tudor, împreună cu alţi zece flăcăi, toţi „cu bună ştiinţă într-ale flintei". În partea a doua a nuvelei, coordonatele majore – bucolicul şi eroicul – încadrează noua temă, aceea a maternităţii. Personajul adus acum în prim plan este Agripina, fiica cea mai mică a lui Dănilă, măritată cu Păun Ozun şi mamă a trei copii. Văzând-o îngrijorată pentru soarta bărbatului de la care nu mai avea de multă vreme nici o veste, tatăl ei îi cere să lase deoparte slăbiciunile inimii şi să rămână dârză („Agripino, nu fi muiere!"). „Tânără şi vânjoasă", femeia va da într-adevăr dovadă de eroism, încercând să-şi ducă la adăpost copiii din calea turcilor ce năvăliseră pe neaşteptate în sat. G. descrie în câteva pagini – urmărind faptele parcă cu încetinitorul – efortul epuizant, supraomenesc pe care mama îl face pentru a-şi scoate copiii în afara primejdiei. Ajunsă într-o poieniţă, Agripina se gândeşte să se oprească aici, dar liniştea îi dă de ştire că Moş Dănilă şi ciobanii, la stână, nu ştiau nimic şi că turcii ar putea urca muntele şi i-ar măcelări. Se hotărăşte să reînceapă drumul, nu înainte însă de a-l ascunde pe copilul cel mic, de curând născut, într-un stog de fân. În acest loc ciobanii şi Moş Dănilă nu vor mai afla, când vor veni, decât nişte scutece însângerate şi pene smulse ca după o încăierare de vulturi. Copilul fusese găsit şi sfâşiat de păsările mari şi sângeroase ce trăiau aici, în creierii munţilor. În rugăciunea cu care se încheie nuvela, trecând de la sensul propriu la cel figurat al cuvintelor, Dănilă stabileşte o corespondenţă între vulturii ce se roteau ameninţători pe deasupra satului şi cotropitorii – turci sau muscali – ce prădau ţara în vremea domnilor fanariote.

EDIŢII: *Bisericuţă din Răzoare*, Iaşi, 1914 (Ed. II, Bucureşti, 1919; ed. III, Bucureşti, 1924; ed. IV, Bucureşti, 1944); *Nuvele şi schiţe*, Bucureşti, 1934; *Opere*, I, Bucureşti, 1949; *Nuvele*, cu un cuvânt înainte de Cicerone Theodorescu, Bucureşti, 1954; *Nuvele alese*, cu un cuvânt înainte de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1955; *Opere alese*, II, prefaţă de T. Vârgolici, Bucureşti, 1958; *Opere alese*, I, ediţie îngrijită de T. Vârgolici, introducere de D. Micu, Bucureşti, 1959; *Lângă apa Vodislavei*, prefaţă de D. Micu, Bucureşti, 1961; *La Vulturi!*, antologie de Virgiliu Ene, prefaţă de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1962; *Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, 1967; *Moara lui Călifar*, postfaţă de S. Damian, Bucureşti, 1973; *Nuvele. Povestiri*, repere istorico-literare de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1979; *Nuvele şi povestiri*, prefaţă şi antologie de Ana-Maria Boariu, Cluj, 1985; *Nuvele. Povestiri*, postfaţă şi bibliografie de C. Cubleşan, Bucureşti, 1986; *Opere*, I, ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, note şi comentarii de T. Vârgolici, Bucureşti, 1994.

REFERINŢE CRITICE: I. Trivale, *Cronici literare*, 1915; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* 1900-1937, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; D. Caracostea, *Critice literare*, 1943; Ov. Papadima, *Creatorii şi lumea lor*, 1943; T. Vârgolici, *Gala Galaction*, 1967; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol*, 1970; Adriana Niculiu, *Gala Galaction, omul şi scriitorul*, 1971; G. Ibrăileanu, *Opere*, II, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, pref. de Al. Piru, 1975; D. Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, 1978; *** *Gala Galaction interpretat de...*, antologie şi pref. de T. Vârgolici, 1978; Gh. Cunescu, *Gala Galaction*, 1989; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1994.

Gh. P.

Scanned with OKEN Scanner

LÂNGĂ PĂMÂNT — Volum de versuri de Adrian Maniu, tipărit la Bucureşti, editura „Cultura Naţională", 1924. Cuprinde poezii scrise între anii 1913-1923 şi publicate, în parte, în periodicele *Seara, Noua revistă română, Cronica, Flacăra, Gândirea.* Textele ediţiei princeps au suferit unele modificări în „ediţia definitivă" din 1938 şi, mai ales, – cu efecte estetice nedorite de cele mai multe ori – în reeditările din 1965 (în volumul *Cântece tăcute*) şi 1968 (*Scrieri I, Versuri*).

Volumul *Lângă pământ* este prima culegere de poezii a lui **A. M.** (dacă exceptăm poemul dramatic în versuri *Salomeea*, 1915). Apărută într-un moment când autorul făcea parte (ca membru fondator) din gruparea revistei *Gândirea*, cartea sugerează încă din titlu voinţa de reorientare, în sens tradiţionalist, a creaţiei sale, după experienţele modeıniste, chiar pre-avangardiste din anii debutului (în poemele în proză din *Figurile de ceară* – 1912, în *Salomeea* şi în versurile publicate abia în 1968 în ciclul *Flori de hârtie*, datând din perioada 1913-1915). Dacă un număr de piese caracteristice pentru fronda modernistă n-au fost reţinute în sumar, altele, datând din aceeaşi perioadă, sunt prezente (*Crucile fântânilor, Lupoaica, Amurg, Seară veche, Natură moartă, Balada I-a, Balada II-a, Din basm, Făt–Frumos, Vânătoarea, Fata Morgana, Înnoptare, Măgărul* ş.a.), alături de creaţii din anii '20 (*26 august, Glas de toamnă, Vedenie de toamnă, Rugăciunea pomilor, Întâiele stele, Cântec sau rugăciune, Vrajă de noapte, Taină de primăvară, Privelişte blestemată, Într-o grădină veche, Ispita*, sau ciclul *Povestea din sat*). Comparaţia între cele două seturi de texte arată că, după eliminarea compunerilor cu un prea marcat caracter de frondă, s-a ajuns la o anumită echilibrare şi armonizare a întregii etape de creaţie 1913-1923, diferenţele putând fi sesizate mai mult la nivelul nuanţelor: uşor mai accentuată în prima perioadă, nota fantezist-ironică se atenuează în a doua, când elementele specifice peisajului liric tradiţionalist se înmulţesc (privelişti de sat arhaic, transpunerea unor motive biblice, atmosfera de „vrajă şi blestem", de sursă folclorică). La o privire mai atentă, se vede că poetul tratează cu destulă dezinvoltură şi cu o detaşare faţă de convenţional exersată în anii debutului, chiar şi temele „sacre", motivele cu prestigiu stabilizat în poezia românească. Finul cunoscător al istoriei artelor plastice (şi cu conştiinţa convenţiei poetice) are în primul rând o vocaţie de *constructor*, de pictor scenograf şi regizor manipulând cu dexteritate măştile, calculându-şi efectele de mişcare şi de culoare, mimând o anume gestică, luând o distanţă de spectator faţă de propriile tablouri, contemplate cu plăcerea estetului ce-şi gustă propriile puneri în scenă. Poezia sa nu e mai niciodată direct-confesivă, ci comportă medierea printr-o convenţie (plastică sau literară) conştientizată, o raportare de tip intertextual. De aici, dincolo de straturile de suprafaţă, şi sugestia mai profundă a unei anume alienări, a pierderii contactului direct cu lumea, ce dau estetismului său o nuanţă elegiacă. O mare parte dintre poemele acestei cărţi sunt de fapt „tablouri", scene şi peisaje ale căror repere stilistice pot fi adesea uşor recunoscute, astfel încât emoţia lirică ce se transmite e acompaniată de luciditatea „critică" a raportării la ele. În acest sens, G. Călinescu a avut dreptate să noteze la **A. M.** „triumful stilisticei şi al manierei", adăugând că poezia sa „emană un puternic miros de vopsele". Un poem precum *Crucile fântânilor* (datând din 1913) propune, de exemplu, un asemenea tablou, mizând pe efectele de contrast între „fundalul" dominat de sugestia somnolenţei crepusculare a unei cirezi de boi (cu elemente de culoare, sunet şi mişcare echivalente) şi apariţia de prim plan, dinamică, a „taurului (care) se ridică negru, în seara galbenă mugind", într-un cadru în care prezenţa însemnelor sacre are mai degrabă o valoare plastică, trimiţind la deformările expresioniste: „Sătulă e cireada toată. A-ngenunchiat lângă fântână./ Boi mari, în freamătul de iarbă, clipesc din ochii fumurii, / Izbind cu cozile în muşte. Tălăncile domol se-ngână/ Şi graurii, scântei de soare, s-au fugărit pe bălării.// Fântâna cumpăna destinde ca o lăcustă. Ziua moare, / Un taur se ridică negru, în seara galbenă mugind/ Şi-şi roade coarnele de crucea ce tremură scârţâitoare/ Cu un Christos ce-n zugrăveală stă slab, urât şi suferind". Alt poem, *Balada II-a*, reface stilistic imagini de frescă medievală („În haină de in, cu paftale de argint, / Domniţa se plimbă prin chilii"), în timp ce în *Vânătoarea* e deconspirat de poetul însuşi modelul unor „icoane primitive" (G. Călinescu trimite la pictura italiană din trecento şi la Piero

Scanned with OKEN Scanner

della Francesca): „În procesiuni, / Copile sub arini/ Trec, veşmântate-n văluri lungi şi albe, / În mâini cu crini./ Prin iarba ca-n icoane primitive/ Ornată-n părăluţe, bănuţei, bujori şi rouă, / Surorile trec, două câte două"... Din perspectiva pictorului naiv e schiţat tabloul din *Măgarul*, amintind tematic şi ca atmosferă de poezia lui Francis Jammes, într-o tratare fantezistă, blând-ironică: „În câmpul mărăcinilor/ În care ofileşte firul de grâu, / Măgarul paşte floarea albastră dulce albinelor/ Şi mestecă funia de la frâu./ Cuminte, / Clatină urechile învechite, / Ca două limbi de ceas potrivite/ Să foarfece timpul zbieratului"... Pastei dense a unor peisaje i se adaugă uneori atmosfera stranie, de vrajă şi nelinişte în faţa necunoscutului (v. *Lângă pământ*: „focuri blestemate scot limba pe comori"; în *Vrajă de noapte*: „În negurile pline de cruci/ Din răspântii au plecat năluci./ Oase ciocănite, / Haine putrezite" etc.). S-a vorbit şi despre un „dinamism stihial secret al peisajului", „demonizarea naturii", „violenţa expresivă" a formelor şi culorilor, indicând un puternic filon expresionist al viziunii poetului (Ovid. S. Crohmălniceanu). E de reţinut, pe de altă parte, şi libertatea cu care sunt preluate unele motive de basm, precum în *Făt-Frumos*, unde se poate citi, la nivel intertextual, detaşarea ironică de clişeele idilismului bolintinean, alături de mimarea limbajului naratorului popular şi, din nou, gustul pentru valorile plastice ale imaginii: „Balaurul răcneşte sub pod, da' Făt-Frumos/ Retează trei grumazuri din câte-o rotitură/ Când paloşul avântă prin sânge lipicios./ Pe urmă munţi, prăpăstii şi apele trecură../.../ Îndoaie-un bucium noaptea şi-o spintecă la zori./ Zâmbind copila doarme pe pajiştea de flori/ Cât ghearele mai mişcă răpusul blestemat"... Aproape toate poeziile din volum ar putea fi citate însă pentru remarcabilele valori de sugestie în ordinea picturalităţii şi a unei atmosfere de arhaicitate şi magie. Reminiscenţe simboliste, în pragul tranziţiei spre modernismul mai detaşat de sentimentalismul desuet al „poeziei spitalelor", mai pot fi întâlnite în poeme ca *Elegie* sau *Sufletul amantului sinucis*. Câteva dintre paginile cele mai reprezentative ale cărţii le oferă ciclul de poeme *Povestea din sat* (publicat mai întâi în 1921), în care sunt sintetizate mai toate datele definitorii pentru „tradiţionalismul modernist" al lui **A. M.** Construită pe o „schemă" tradiţională (o fată, copil găsit de ţărani după plecarea unei trupe de saltimbanci în trecere prin sat, ajunge să fie amăgită de feciorul arendaşului local, părăsită în voia sorţii, obligată să plece „în oraşul fără flori, oraş fără cer", pentru a se prostitua, sau sfârşind în moarte împreună cu copilul pe care trebuia să-l nască), „povestea" desfăşoară, în cele opt secvenţe ale sale, o viziune construită din perspectiva picturii naive, infantile, sau într-o stilizare de iconografie ţărănească. Motivul modernist al *circului*, cu lumea plină de culoare şi prospeţime a saltimbancilor şi menajeriei exotice (frecvent la creatori ca Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Rouault etc.) dar prelucrat de poet în chip original, prin exploatarea detaliului semnificativ, supradimensionat, şi în afara legilor perspectivei, ca în plastica naivă: „Circul s-a oprit în piaţa principală/ Lângă han./ Vătaful a intrat, pe mâini se spală, / Şi bea, plătind încet, un ban/ Sau un ducat./ Era ţigan, părea-mpărat./ Şi muştele mergeau pe un şervet vărgat, / Şi muştele mergeau tot mai încet.// La apus, cerul se făcuse violet". La modul anecdotic-umoristic e înscenat, de pildă, *Botezul* („Popa (avea o barbă cât un smoc de cânepă ciufulit)/ Din cartea sfântă a silabisit, / Întreabă de trei ori: te lepezi de Satana/ Şi de toate duhurile lui/ (Ptui, ptui, ptui)"), în timp ce secţiunea finală – *Adevăratul sfârşit* – atestă o remarcabilă artă de „iconograf" ce împrumută de la zugravii „primitivi" moduri specifice de reprezentare, uşor de recunoscut; preia elemente de colind, – nu fără a-şi marca poziţia (modernă) de spectator al propriei înscenări: „Poetul vede de sus în slăvi un tron de argint/ Cu o pernă cernită/ Şi deasupra cine şade?/ Însăşi maica Domnului, / De-acolo, păzeşte turma lesne căzătoare a stelelor, / Goana soarelui şi toate rătăcirile lunei, / De-acolo priveşte prin ochian/ Codrii verzi, galbeni şi negri de timp, / Munţii şi apele, / Urşii şi oamenii.// Ea vede şi pe Fata cu părul de aur/ Din povestea satului (scrisă de mine)"... În ansamblu, poemele din volumul *Lângă pământ* îl definesc pe **A. M.** printre moderniştii moderaţi, care au reuşit să îmbine în mod echilibrat sugestiile (de ordin tematic şi stilistic) provenite dinspre tradiţie cu cele ale modernităţii, într-o operă dintre cele mai reprezentative pentru lirica românească din secolul XX.

Scanned with OKEN Scanner

EDIȚII: *Lângă pământ*, București, 1924; *Versuri*, București, 1938; *Cântece tăcute*, București, 1965; *Scrieri*, I, 1968; *Versuri*, cu o prefață de M. Tomuș, București, 1968; *Versuri*, ediție, postfață și bibliografie de G. Gheorghiță, 1979.
REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, II, 1968; Perpessicius, *Mențiuni critice*, I, 1928; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Mircea Muthu, *Orientări critice*, 1972; D. Micu, *Modernismul românesc*, II, 1985; Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, 1980; Gh. Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1986; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995.

I. P.

LECȚIA DE ANATOMIE — Volum de versuri de Emil Hurezeanu, apărut la Editura Dacia din Cluj, în 1979. Este cartea de debut a poetului, una dintre primele afirmări, în cadrul grupării „Echinox", ale „generației '80".

Volumul lui **E. H.** este ilustrativ pentru ceea ce s-a numit, în perimetrul „generației 80", asumarea faptului cultural ca experiență existențială: viață și carte, existență și artă se asociază organic în discursul liric, lumea obiectelor concrete fiind completată, dacă nu chiar concurată, de depozitul imaginarului moștenit. Este o poezie care trăiește în familiaritate cu Biblioteca și cu Muzeul, proiectând lumea experiențelor personale, ale „omului concret", pe un orizont de valori culturale. Ea propune un univers imaginar dominat de obsesia corporalității, a unui trup „învățat celulă cu celulă", concomitent cu „răvășeala și zgomotul de lucruri" ale cosmosului mocnind de mari energii vitale. „Ramul de sânge tânăr" crește „pe fața albă a bărbatului" paralel cu „pomii proaspeți" în care „primăvara e viață și venin", pielea e „umedă și caldă/ Cum iarba îndrăgostiților unei veri", în trupul de adolescent „zac fluturi învinși" zburând în cântecul interior etc. Comunicarea cu peisajul natural în formele lui decantate, proiectate în limpiditatea solară, dar și la nivelele sale de adâncime, simili-haotice, văzute ca spațiu al „rădăcinilor deznădăjduite", își află corespondentele în „muzeul imaginar". Între cele două planuri, translația se face firesc, sugerînd o trăire globală, totalizantă, în care imaginile din memoria culturală sunt reactualizate sub semnul unificator al emoției în fața spectacolului existențial. „Un duh flamand unduie aerul verii/ Se-ncântă lanul mai presus de noi./ Tânăra mea iubită Lotte născută Buff/ Și eu, un tânăr student./ Femeile rumene și cosașii acestei amiezi/ Ne privesc cu uimire. Tu nu-i poți vedea./ Să ne gândim și fără murmur să înălțăm/ Imnul lor: Cantata țărănească de Johann Sebastian Bach". Alte referințe la lumea semnelor moștenite trimit la fotografiile „ca un acvariu întunecat" înregistrând scene de familie, recompunând plastic interioare domestice amintind, iarăși, de Muzeul văzut, cu Malraux, ca o contemporaneitate de imagini solidare dincolo de locuri și vremi. Nota definitorie a lirismului lui **E. H.** stă în aliajul dintre percepția proaspăt-senzorială și reminiscența culturală, inserția faptului cotidian în plin peisaj intelectual, cărturăresc, precum și în apelul la ceea ce Ștefan Aug. Doinaș numea, în prefața volumului, „un fel de delir al lucrurilor, o enumerare ce se hrănește din asociații disparate, o înclinare spre 'inventarul' oniric al suprarealiștilor". Este, în aceste poeme, și un aer foarte „sibian", de interferențe central-europene, sugerat de trimiterile livrești, de câte un detaliu de tablou urban (cu „umbre de neliniști în curțile baroce"), de câte un interior cu obiecte pline de trecut, cu albume de fotografii îngălbenite, în fața cărora pulsează o vitalitate nouă; este și ținuta de „colegian" a protagonistului confruntat cu acest univers schițat în caligrafii ușor desuete, în contrast cu un fel de insolență a energiei tinere: o „poză" a cuiva care-și controlează foarte atent comportamentul liric, trecând cu subtilitate de la prețiozitatea desenului imagistic, cu o încântată distanță de spectator pusă între meșteșugar și obiectul său, – la tușa brutală a unei pensule expresioniste șiroind de culori. „Fericirea trupului și a mișcării/ Stă între gând și gestul său" – se poate citi într-un poem care vorbește, semnificativ, despre „nesfârșita fericire a trupului gândit", și multe texte fac simțită această prezență, cu un fel de răceală, ca în fața unor „planșe anatomice", afișată pentru a tempera (dar intensificând-o de fapt) starea elegiacă. Dovadă, de exemplu, poeme ca *Elegie*, ori, și mai mult, *Lecția de anatomie a doctorului Barnard*, – acesta reactualizând o temă rembrandtiană. Sunt „lecții" de detașare în

Scanned with OKEN Scanner

fața spectacolului morții, a ființei care se pierde, neutralizată în imagine, în lumea cu „rude decolorate de doliu", în amintirea precară, în tiparele originare, în natura indiferent înfloritoare. Tema profundă a poeziei lui **E. H.** se cristalizează astfel, în esență, în jurul acestei dificile ecuații elegiace: relația secret-tensionată dintre vitalitatea *trupului* tânăr, prezent obsedant în versuri, și sentimentul morții în *imagine*, – „diferența între două scene ale realului supuse lentei morți" (v. *Poem de dragoste*, II). Plenitudinea vieții, senzualitatea înfloritoare își au astfel reversul într-un imaginar cvasi-funebru, ca o prelungire deformatoare a rilkeenei meditații asupra creșterii morții în însuși miezul ființei. Nu puține dintre poeme sunt construite pe o atare ambiguitate, dar cu un patos reținut, cenzurat lucid, caracteristic modernilor, fiorul thanatic tulburător fiind mascat de aparența unei priviri impasibile, de chirurg ce înregistrează clinic realitatea corporală. Numele unor poeți ca Gottfried Benn ori T. S. Eliot sunt de rostit în legătură cu asemenea texte elegiace (v. *După-amiază în natură cu amanta Necrophilia*, *Elegie*, *Mineralen Elegien*). Nu o dată pasta flamandă a expresiei devine violentă (v. *Viziune cu femeie în roșu*), iar linia desenului se îngroașă caricatural, pe un fond de senzualitate tulbure, amintind de atmosfera din tablourile unor Nolde sau Soutine (v. *Poem de dragoste* I, II). Este nota dominantă din ultimele două secțiuni ale cărții (*Rondul de noapte*, *Rondul de dimineață*), culminând cu acea „mare pânză lirică delirantă" (Șt. Aug. Doinaș) care este poemul *Lecția de anatomie a doctorului Barnard*. „Rezumatul" melancolic al existenței atrage aici, într-un fel de dicteu dirijat, secvențe foarte diverse, în care „semnele vieții alunecă printre semnele morții", aluziile culturale (Goethe, Rembrandt, Shakespeare, Lenin) întâlnindu-se insolit cu datul imediat-senzorial, într-un joc subtil al contrastelor, împăcate în cele din urmă în unitatea tonului fundamental elegiac.

EDIȚII: *Lecția de anatomie*, Cluj, 1979.

REFERINȚE CRITICE: D. Flămând, în „Amfiteatru", nr. 12, 1979; R. G. Țeposu, în „Echinox", nr. 8-9, 1979 (v. și *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993); L. Ulici, în „România literară", nr. 50, 1979; L. Alexiu, în „Orizont", nr. 14, 1980; L. Antonesei, în „Cronica", nr. 9, 1980; N. Manolescu, în „România literară", nr. 4, 1980; I. Mircea, în „Transilvania", nr. 2, 1980; Fl. Mugur, în „Steaua", nr. 12, 1980; P. Poantă, în „Steaua", nr. 3, 1980; C. Pricop, în „Convorbiri literare", nr. 5, 1980; Andrei Roman, în „Familia", nr. 4, 1980; R. Săplăcan, în „Tribuna", nr. 7, 1980; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

LEGENDE ISTORICE — Ciclu de poezii de Dimitrie Bolintineanu, scrise pe parcursul a două decenii, apărute unele în presă, altele în culegerile autorului și reunite sub acest titlu în *Poesii de D. Bolintineanu atât cunoscute cât și inedite*, vol. I, București, 1865.

Numeroși istorici și critici literari l-au considerat pe **B.** poetul exponențional al generației pașoptiste, iar *Legendele istorice* drept partea cea mai reprezentativă a bogatei și inegalei sale opere. Mai repede ca alți pașoptiști, el a parcurs drumul de la lirica intimistă și depresivă de factură lamartiniană, la poezia cetățenească, stimulată de atmosfera epocii agitate de mari evenimente politice, ca Revoluția de la 1848 și Unirea. Iată cum definea chiar poetul cerințele vremii când a scris: „a se cânta eroii, faptele lor strălucitoare, durerile și aspirațiunile națiunii". Este ceea ce a făcut **B.**, între altele, în *Legende istorice* și, alături de valoarea intrinsecă a unor piese, acest răspuns la orizontul de așteptare al publicului explică marele lor succes, comentat chiar de autor: „Pentru că poporul găsi în ele o vână națională, răsfrângerea inimii lui năbușite de epocele de tiranie, de corupțiune și de degradare națională". În plină erupție a interesului pentru istoria națională, ilustrată de un N. Bălcescu, M. Kogălniceanu ș. a., **B.** se îndreaptă și el spre trecut, mai ales din dorința de a extrage din istorie lecții pentru contemporanii săi. Drept surse de inspirație i-au servit *O samă de cuvinte* de I. Neculce și cronicile, fie moldovenești fie muntenești, sau chiar scrieri ale reprezentanților Școlii Ardelene, tocmai pentru că el slujește deliberat una din ideile directoare ale epocii, unitatea națională. De aici și evocarea eroilor exemplari din diverse provincii medievale: Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș sau Mihai Viteazul. Paginilor de cronică **B.** reușește adesea să le confere o dimensiune poetică, mânat de convingerea că: „poetul... când tratează sujete istorice, exprimă fapte, eroi, el caută să adaoge lângă realitate o viață nouă pentru eroii săi și să-i facă a străluci într-o rază de imagine...". Reconstituirea istorică, realizată sub forma unor

Scanned with OKEN Scanner

balade de o factură specială, are mai frecvent un caracter liric, prin intermediul personajelor ilustre ale trecutului **B.** exprimându-şi propriile idei şi sentimente. Există o supratemă a ciclului, patriotismul, căreia i se subsumează un întreg cod de valori de mare elevaţie, trecut prin istorie şi propus contemporanilor. Când ideea poetică şi materialul istoric fuzionează, rezultă unele din poeziile ce motivează faima de care s-au bucurat de-a lungul vremii. De obicei, ele aparţin primei perioade de creaţie. Există însă şi numeroase piese ce pot fi validate estetic doar fragmentar. Ciclul se deschide cu poezia *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare*, atât de cunoscută prin versurile introductive ale primei părţi, care are un caracter descriptiv: „Ca un glob de aur luna strălucea/ Şi pe-o vale verde oştile dormea;/ Dar pe-un vârf de munte stă Mihai la masă/ Şi pe dalba-i mână fruntea lui se lasă". Sunt fixate aici câteva repere caracteristice ale cadrului, regăsit şi în alte balade, ca şi unele preferinţe stilistice, cum ar fi comparaţia. Timpul este nocturn, cu obişnuita prezenţă selenară, iar eroul, a cărui măreţie se va dezvălui în partea a doua, prin înălţimea concepţiei sale de viaţă exprimată într-un toast, este prezentat la o mare altitudine geografică, „pe un vârf de munte". Tot aşa, în *Muma lui Ştefan ce Mare*, eroina locuieşte „pe o stâncă neagră, într-un vechi castel" iar Ţepeş o primeşte pe viteaza Fată de la Cozia „sus pe coasta verde". Partea a doua a poeziei este tot atât de caracteristică, de data aceasta pentru preferinţa arătată de **B.** expresiei retorice. Înaintea unei bătălii, mai rar după victorie sau în momente de acalmie dintre două lupte, ca în cazul de faţă, eroii, aproape întotdeauna figuri proeminente ale istoriei naţionale, se adresează „căpitanilor" sau chiar oştirii, propunând o viziune eroică asupra vieţii. La banchetul evocat de **B.**, după unii un topos preluat din balada medievală occidentală, Mihai răspunde urărilor căpitanilor printr-un discurs concentrat, ce debutează şocant: „Nu vă urez viaţă, căpitanii mei!/ Dimpotrivă, moarte, iată ce vă cei!". Urmează motivaţia. Printr-o suită de imagini şi expresii sentenţioase memorabile, domnitorul repudiază ideea sclaviei, făcând elogiul libertăţii şi al morţii eroice pentru apărarea patriei, ca vocaţie fundamentală a poporului român: „Ce e viaţa noastră în sclavie oare?/ Noapte fără stele, ziuă fără soare./ Cei ce rabdă jugul ş-a trăi mai vor, / Merită să-l poarte spre ruşinea lor!". Asemănătoare până la un punct este *Mircea cel Mare şi solii*, în care apare un conflict şi expresia dialogică. În prima parte se remarcă descrierea plastică, prin recurs la comparaţii, a figurii bătrânului, dar falnicului domn, ce domină de la înălţimea tronului pe tinerii săi căpitani: „Astfel dupe dealuri verzi şi numai flori/ Stă bătrânul munte albit de ninsori". Din obligatoriul moment discursiv, se reţine, de asemenea, expresia metaforică sentenţioasă: „Cela ce se bate pentru a lui ţară, / Sufletu-i e focul soarelui de vară". Sau: „Viitor de aur ţara noastră are/ Şi prevăd prin secoli a ei înălţare". E de menţionat prezenţa continuă a luminii lunare sau solare ce scaldă în *Legendele istorice* această lume idealizată, mai mult mitică decât istorică. De o meritată notorietate s-a bucurat *Muma lui Ştefan cel Mare*, sprijinită şi de prestigioase transpuneri muzicale. Şi aici compoziţia e mai complexă, cu predominarea formei dramatice. Marele erou, aflat într-o situaţie limită, pare a ceda fizic şi moral, dar se redresează graţie asprei lecţii a neânduplecatei sale mame, care-i aminteşte adevărata lui menire: „Du-te la oştire! Pentru ţară mori!/ Şi-ţi va fi mormântul coronat cu flori"! Discursul eroic, evidenţiind o anumită subtilitate psihologică, încredinţat aici unui personaj feminin, va fi reluat şi de alte eroine ce populează aceste balade, tinere fecioare care, travestite, participă direct la luptă, ca Fata de la Cozia sau Maria Putoianca. *Muma lui Ştefan cel Mare* se încheie epic, printr-unul dintre acele finaluri precipitate, care, în alte cazuri, sugerează o anumită superficialitate, justificând ironia şi încercările de parodiere. *Daniel Sihastru*, o altă baladă apreciată, încredinţează mesajul patriotic unui pustnic, un fel de intermediar între cer şi pământ, ceea ce-i conferă o deosebită autoritate. Ca şi mama voievodului, el mimează întâi neîncrederea în identitatea lui Ştefan, aflat în cumpănă între continuarea luptei şi supunere, şi în realitatea celor spuse de el: „Mă înşeală-auzul ori am eu un vis?". Răspunsul ce i-l dă este un concentrat de morală patriotică şi eroică, nu tocmai creştinească, pentru uzul conducătorului: „Capul ce se pleacă sabia nu-l taie, / Dar cu umilinţă lanţu-l încovoaie!" etc. etc. Reîntâlnim, exprimată direct sau metaforic, aceeaşi ciocnire a unor concepte antitetice:

Scanned with OKEN Scanner

libertate – sclavie, vitejie – laşitate, moarte eroică – viaţă înjosită etc. Mai puţin numeroase, dar câteva remarcabile, sunt baladele istorice în care discursul cedează locul desfăşurării epice a unor scene de luptă, evocate cu dinamism şi plasticitate. Între acestea, *Preda Buzescu*, *Mihai scăpând stindardul*, *Codrul Cosminului*. Locul desfăşurării bătăliei e valea, iar regimul luminii e cel al nopţii sau al umbririi, prin ascunderea soarelui în faţa grozăviei măcelului. Natura este mereu alături de luptătorii români. Uneori aceştia sunt prezentaţi în acţiuni individuale de suprem eroism. Astfel, Preda Buzescu, când „vede cu durere/ Floarea României ce pe vale piere", îl provoacă la luptă şi-l învinge pe nepotul hanului tătar. Episodul pare desprins din basme: „Ei se bat la raza stelei cei de foc, / Flacările albe pe-a lor zale joc. Vântul răcoreşte fruntea lor udată/ şi mânia dulce sufletul le-mbată./ Ei se bat în spade – spadele se frâng;/ Şi se iau în braţe, se smucesc, se strâng". Tot în plină noapte, Mihai, rămas singurul combatant dintre ai săi, reuşeşte, urmărit de duşmani, să salveze stindardul ţării. În *Codrul Cosminului* bătălia primeşte proporţii apocaliptice, falnica oaste poloneză fiind înmormântată de codrii şi stâncile prăvălite peste ea de moldoveni. Imaginile vizuale se însoţesc cu cele auditive, potenţate de energia versului trohaic de 11 silabe creat de poet, sugerând împreună grozăvia luptei. Există câteva piese în acest ciclu purtătoare de accente satirice la adresa laşităţii, a lepădării de neam, a ploconirii în faţa străinilor. Ele se adresează mai ales boierilor, ca în *Domnul Mavrogheni*, unde aceştia răspund cu ironie chemării la luptă: „Portul nu ne iartă, doamne a ne bate!". La lecţia de patriotism a domnitorului sunt sensibili în schimb cei de jos: „În aceste locuri, deşi suferim, / Însă pentru ţară mergem să murim!". Inegale sub aspect valoric, *Legendele istorice* ale lui **D. B.** au fost unanim apreciate ca fapte de cultură, cu remarcabile valenţe educative, iar unele şi ca semnificative producţii estetice originale prin tematică, stil, versificaţie, apărute la începuturile afirmării mai viguroase a poeziei noastre moderne sub semnul romantismului. „Înainte de a fi un mare poet, Bolintineanu rămâne un mare român; şi dacă valoarea estetică a poeziei sale e discutabilă, valoarea naţională şi patriotică a *Legendelor istorice* va îmbogăţi multă vreme încă sufletul românesc" (Ion Pillat). Eminescu însuşi le numea „sânte oglinzi de aur ale trecutului românesc".

EDIŢII: *Poesii de D. Bolintineanu atât cunoscute cât şi inedite*, I, Bucureşti, 1865; *Poesii*. Culegere ordinată de chiar autorul, cu o pref. de G. Sion, I, Bucureşti, 1877; *Legende şi balade*, Bucureşti, 1894; *Legende istorice*, Bucureşti, 1921; *Legende istorice*, 1936; *Legende istorice*, ed. îngrijită de Ion Pillat, Bucureşti, 1936; *Poezii alese*, cu un studiu bio-bibliografic, analize, note şi un glosar de I. G. Dimitriu, Bucureşti, 1940; *Scrieri alese*, ed. îngrijită de D. Popovici, Craiova, 1940; *Legende istorice*, Bucureşti, 1943; *Opere alese*, ed. îngrijită şi studiu introductiv de Dan Costa, I, Bucureşti, 1955; *Legende istorice*, Bucureşti, 1957; *Poezii*, pref. şi note de Ion Roman, Bucureşti, 1959 (ed. II 1963); *Opere alese*, st. introductiv de D. Păcurariu. Text stabilit de Rodica Ocheşeanu şi Gh. Poalelungi, I, 1961; *Legende istorice şi alte poezii*, pref. de Ion Roman. Tabel cronologic de Aurel Martin, Bucureşti, 1965 (ed. II, 1972); *Legende istorice*, ed. îngrijită, pref. şi note de Victor Crăciun. Ilustraţii de György Mihail, Bucureşti, 1967; *Legende istorice*, cu un cuvânt înainte de C. Mohanu, Bucureşti, 1971; *Poezii*, pref. de D. Păcurariu, Bucureşti, 1971; *Legende istorice*, ed. îngrijită, pref. şi note de Ion Roman, Bucureşti, 1973 (ed. II, 1980); *Poezii*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Gabriela Omăt, Bucureşti, 1977; *Opere*, I, *Poezii*, ed. îngrijită, tabel cronologic, note şi comentarii de Teodor Vârgolici. Studiu introductiv de P. Cornea, Bucureşti, 1981; *Legende istorice. Basme*, Bucureşti, 1984; *Legende istorice. Poezii*, antologie şi tabel cronologic de Veronica Tiutiuca, pref. de Dimitrie Tiutiuca, Bucureşti, 1986; *Legende istorice. Basme*, pref., tabel cronologic şi selecţie de aprecieri critice de Radu Constantinescu, Bucureşti, 1989; *Legende istorice*, postfaţă şi bibliografie de Gabriela Omăt, Bucureşti, 1991; *Legende istorice*, postfaţă, referinţe critice şi tabel cronologic de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: G. Popescu, *Dimitrie Bolintineanu. Viaţa şi operile sale*, 1876; A. Densusianu, *Cercetări literare*, 1887; Tr. Demetrescu, *Profile literare*, 1891; N. Predescu, *Poeţi şi artişti*, 1900; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XIX-lea*, II, 1908; G. Pavelescu, *Dimitrie Bolintineanu şi opera sa*, 1913; N. Petraşcu, *Dimitrie Bolintineanu*, 1932; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, ed. II, 1982; D. Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, 1942; Ion Pillat, *Tradiţie şi literatură*, 1943; S. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne, 1944 (ed. II, 1971)* ; D. Păcurariu, *D. Bolintineanu*, 1962 (ed. II, 1969); Ion Roman, *Dimitrie Bolintineanu*, 1962; *Istoria literaturii române*, II, 1968; T. Vârgolici, *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa*, 1971; idem, *Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*, 1972; *** *D. Bolintineanu interpretat de...*, 1974; *Scriitori români*, 1978; *Dicţionarul literaturii române de la origini*

Scanned with OKEN Scanner

până la 1900, 1979; G. Ibrăileanu, *Opere*, VIII, 1979; E. Simion, *Dimineața poeților*, 1980 (ed. II, 1995); D. Păcurariu, *Scriitori și direcții literare*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, I, 1982; M. Zamfir, *Din secolul romantic*, 1989.

S. I.

LEGENDE SAU BASMELE ROMÂNILOR — Colecție de proză populară, de Petre Ispirescu, 1882. Cinci din cele 36 de basme pe care le cuprinde și totodată cele mai frumoase (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, Prâslea cel voinic și merele de aur, Făt-Frumos cu părul de aur, Balaurul cu șapte capete și Fata moșului cea cuminte*) au fost publicate mai întâi în paginile ziarului „Țăranul român" din 1862; primele trei dintre ele au apărut în același an și în broșura *Basme sau povești populare*. Încurajat de cărturari proeminenți din epocă, între 1872-1876 **P. I.** tipărește colecția *Legende și basmele românilor. Ghicitori și proverburi*, cu o introducere de B. P. Hasdeu. Ea e concepută în trei părți, care au apărut succesiv (1872, 1874, 1876), însumând aproximativ 30 de basme, urmate de o seamă de snoave (*Întâmplările lui Păcală*) și o colecție de 110 ghicitori. Colecția este semnată „Un culegător typograph". Ediția *Legende sau basmele românilor* din 1882, realizată mai ales sub imboldurile lui Alecsandri, care o și prefațează, a fost pe drept cuvânt considerată drept ediția definitivă a poveștilor lui **P. I.** Ea încorporează un număr de 37 basme, dintre care 21 noi, celelalte reprezentând reeditări ale unor basme din ediția anterioară, din 1872-1876; 14 creații, în majoritatea lor basme, dar și câteva snoave, apărute în ediția din 1872-1876, nu au mai fost incluse în cea din 1882. În schimb, autorul a introdus basmul lui N. Filimon *Omul de piatră*. Ediția aceasta avea să constituie baza majorității edițiilor ce au urmat și care se cifrează la câteva zeci. Geneza colecției lui **I.** se datorează îndeosebi lui I. Ionescu de la Brad, redactorul „Țăranului român", și lui N. Filimon. C. Bărbulescu crede că ea e rezultatul unei „înțelegeri" a celor doi. Filimon i-a oferit lui **P. I.** și un exemplu concret, prin basmul *Roman năzdrăvan*, publicat în nr. din 14 I 1862 al amintitului ziar. Mai târziu, povestitorul avea să sublinieze impresia deosebită ce a făcut-o acesta asupra lui: „Când am citit cel dintâi basm tipărit într-un ziar, m-am mirat că și basmele noastre să fie ceva [...]. Și a fost destul să scriu cel dintâi basm că n-am mai scăpat; și mie-mi plăcea că eu nu mă puteam stăpâni și unii scriitori mari și învățați de ai noștri nu-mi mai dădeau pace" (Delavrancea, apud Bărbulescu). Între acești învățați trebuie amintiți Hasdeu și Alecsandri, Odobescu, M. Gaster, I. Urban Jarnik ș.a. Îndemnurile și sugestiile venite din partea lor au găsit însă un teren fertil, Ispirescu provenind dintr-un mediu folcloric în care povestitul era, în acea epocă, foarte viu: „mahalaua Pescăria veche" din București, împreună cu alte „mahalale" bucureștene și cu câteva sate care aveau să intre mai târziu în perimetrul orașului, îi vor oferi povestitorului nostru peste jumătate din basmele încorporate în colecția sa. Se adaugă alte trei basme din Muntenia, nouă din Oltenia, câte două din Transilvania și Moldova și unul de la aromâni. Unele au fost auzite în copilărie în casa părintească, de la părinții săi, altele de la muncitori bucureșteni sau țărani din diferite sate, dar și de la intelectuali din mediul urban. Așadar, autenticitatea izvoarelor nu este identică, iar modalitățile de elaborare a materialului diferă. Unele basme au fost scrise la mare distanță în timp, după cum le auzise în copilărie sau după cum le aflase, mai târziu, de la alții. Altele au fost redactate la scurtă vreme după ce le-a auzit. În genere, ascultând basmul, o dată sau de mai multe ori, de la una și aceeași persoană, **I.** îl învăța, însușindu-și desfășurarea acțiunii, personajele, precum și diverse elemente ce țin de arsenalul artistic propriu categoriei folclorice pe care o reprezintă. Uneori își nota liniile generale ale narațiunii și anumite detalii, dar redactarea era personală, încât prezența „scriitorului" **I.** nu poate fi ignorată. De obicei înregistra și numele povestitorului și situația lui profesională sau socială, ca și domiciliul sau regiunea din care provenea. Oricum, basmele sale au surse populare. Activitatea consacrată de **P. I.** literaturii populare depășește cu mult limitele basmului și ale prozei cuprinse în colecțiile menționate. Materialul adunat, din care o parte a rămas multă vreme în manuscris, însumează 73 de basme, fantastice în majoritate, la care se adaugă un număr însemnat de snoave, proverbe și zicători, ghicitori, jocuri de copii și câteva încercări teoretice, precum și creații ce se înscriu în perimetrul literaturii culte. Dintre toate, cele

Scanned with OKEN Scanner

mai importante sunt fără îndoială basmele, care ilustrează un număr de 57 tipuri deosebite, ce se încadrează în tipologia internațională a lui Aarne Thomson, unele tipuri fiind reprezentate de două și, într-un caz, chiar de trei variante. Valoarea basmelor lui **P. I.** a fost unanim recunoscută, colecția sa fiind considerată drept cea mai reprezentativă din istoria folcloristicii românești. Prin intermediul ei, în special basmul popular muntenesc s-a impus pe plan național, chiar dacă uneori sursa lui au constituit-o povestitori din celelalte provincii. Colecția lui I. a avut o mare circulație, inclusiv în mediile folclorice, unde a produs numeroase variante. Ea a intrat în conștiința publică românească mai mult decât oricare altă colecție consacrată acestei specii, reprezentând pentru proza noastră populară ceea ce a constituit colecția lui Alecsandri pentru poezie. Unele basme din cuprinsul ei au beneficiat și de traduceri în alte limbi: engleză, franceză, ceh, s.a.

EDIȚII: *Legende sau basmele românilor*. Adunate din gura poporului de P. Ispirescu. Cu o introducere de Barbu Delavrancea, București, Biblioteca scriitorilor români, *Opere complete*, vol. I, București, 1901; ed. a II-a, 1907 conține cinci basme inedite, iar ed. a III-a, 1915 este identică cu cea din 1907; *Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului*, ediție comentată de N. Cartojan, Craiova, 1932; *Legende sau basmele românilor adunate din gura poporului*, Cu o precuvântare de Iorgu Iordan, vol. I-II, București, 1936; ed. următoare, din 1937-1938, are același cuprins; alte ediții identice apar în 1939 și 1942-1943; *Opere*, I, Ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Aristița Avramescu, studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, București, vol. I, 1969, vol. II, 1971; *Legende sau Basmele românilor*, cu o prefață de T. Vârgolici, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: Al. Odobescu, *Petre Ispirescu*. Cuvântare rostită în ședința Academiei Române, București, 1887; O. Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974; M. Anghelescu, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*, București, 1987.

D. P.

LES TROIS GRÂCES — Nuvelă de Mircea Eliade. Datată de autor „Paris, august 1976", a văzut lumina tiparului în anul următor, tot în capitala Franței, bineînțeles în limba română (ca întreaga operă *literară* scrisă de **M. E.** în exil, după cel de-al doilea război mondial): în volumul *În curte la Dionis*, Paris, Colecția „Caietele Inorogului", IV, 1977; volum publicat apoi și în țară, în 1981, la Editura Cartea Românească din București, cu un „Cuvânt înainte" al autorului și o postfață de Eugen Simion. Nuvela a fost reluată ulterior în ediția ce reunește în cinci volume *Proza fantastică* a lui **M. E.** (ediție și postfață de Eugen Simion), în cuprinsul celui de-al patrulea volum, căruia-i împrumută și titlul: *Les trois Grâces*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.

Există, printre „nuvelele fantastice" ale lui **M. E.**, câteva care pot fi legitim citite și ca science-fiction, chiar dacă e vorba de un science-fiction de o factură aparte, așa cum este cazul tuturor acelor *„mainstream writers of SF"*, scriitori afirmați mai întâi în alte genuri „majore", care, venind în SF de altundeva, din alte domenii ale literaturii, aduc inevitabil cu ei marca inseparabilă și inconfundabilă a personalității lor. Dar statutul SF al unor astfel de scrieri rămâne perfect demonstrabil, dacă vom accepta din principiu că fantasticul nu admite o explicație logică, rațională, „științifică", pe când SF-ul, din contră, nu numai că admite și permite o astfel de explicație, dar o și pretinde. (Cât despre proza „realistă" pe teme sociale și psihologice, aceasta nu numai că nu pretinde explicația, dar o și respinge, o exclude ca fiind contraproductivă estetic, „tezistă"). Cel mai concludent, în această ordine de idei, este cazul nuvelei *Les trois Grâces* (1976). Aici, **M. E.** extrapolează în manieră SF o idee care s-ar găsi, după cum spune, în „Apocrifele Vechiului Testament": un fragment obscur și incert, probabil imaginar, din aceste „Apocrife" biblice s-ar referi la „implicațiile biologice și medicale ale teologiei păcatului originar", conform cărora „numai cel care e amenințat de cea mai gravă primejdie, numai acela are, deocamdată, șansa de a dobândi tinerețea fără bătrânețe", întrucât „însăși dialectica Creației cere ca procesul de regenerare să înceapă *numai* când organismul e amenințat de moarte". Boala și moartea, cu care omul a fost pedepsit după izgonirea din Paradis, n-ar fi, astfel, decât efectul unei amnezii la nivel celular: în momentul în care, printr-un remediu medical, celulele organismului și-ar putea aminti din nou cum să se regenereze, boala și moartea n-ar mai exista, iar tinerețea ar fi eternă. Până atunci, misterul imortalității zace uitat și camuflat în însăși biologia umană supusă morții, precum sacrul în profan – și prin aceasta *Les trois Grâces* se racordează tematic și ideatic unor coordonate de ansamblu ale operei lui **M. E.** Inițiat în

Scanned with OKEN Scanner

această ocultă doctrină a „Apocrifelor" biblice de către Părintele Calinic, un bătrân călugăr ortodox, dar cu doctorat de la „Facultatea de teologie protestantă din Strasbourg", doctorul Aurelian Tătaru de la „Spitalul Brancovici" aplică un tratament de întinerire cu un ser descoperit de el unor femei în vârstă, suferinde de cancer (trei la număr, de unde şi titlul nuvelei). Totul se petrece prin anii 1958-1961, într-o Românie sufocată sub apăsarea unor draconice interdicţii ideologice, circumstanţe în care, în urma unor denunţuri „colegiale", tratamentul este brusc întrerupt şi interzis printr-un ordin „venit de sus", doctorul Tătaru îşi distruge toate însemnările şi fişele de observaţie medicală, fiind transferat disciplinar la un alt spital, iar cele trei nefericite paciente sunt abandonate unei condiţii semi-vegetale de hamadriade, condamnate să trăiască de-atunci încolo „ca florile, după soare", întinerind în fiecare primăvară şi îmbătrânind în fiecare toamnă – o continuă sursă de nefericire pentru cele trei femei mutante. Ultima dintre „cele trei Graţii", bătrâna şi totodată tânăra Frusinel („Euphrosyne"), reface fără să vrea şi fără să ştie soarta ingrată a mitologicei Persephone, condamnată să trăiască o jumătate din an pe pământ, iar cealaltă jumătate în întunecimile subpământene din Hades. După mai mulţi ani, doctorul Tătaru o reîntâlneşte din întâmplare şi îşi găseşte moartea în împrejurări neclare, ceea ce alertează Securitatea, între timp devenită conştientă de valoarea ştiinţifică, dar şi politică, a descoperirii; preluând cazul şi punând-o pe femeie sub o discretă dar permanentă urmărire, pentru a recupera formula miraculosului ser al întineririi, colonelul Emanuil Albini de la „Secţia de Cercetări şi Informaţii" îl sileşte să colaboreze, în acest scop, pe profesorul Filip Zalomit, prieten din tinereţe al doctorului Tătaru, dar bătrânul savant botanist, pus în această situaţie, preferă să se sinucidă, secretul tinereţii veşnice rămânând astfel pentru totdeauna pierdut. Misterul nemuririi continuă să rămână ascuns în biologia muritoare a omului, precum ascuns dăinuie şi sacrul în profan. Aceasta este, poate, cea mai „eliadiană" sau „eliadescă" dintre temele scriitorului, adusă şi în science-fiction. În însăşi virtutea puternicei şi ireductibilei sale personalităţi, **M. E.** a transferat în science-fiction toate trăsăturile-i personale adânc marcate, toate înclinaţiile, afinităţile şi obsesiile sale definitorii, dimpreună cu temele-i caracteristice: tiparele mitice ascunse ale vieţii umane, natura iluzorie a timpului şi – mai presus de toate, cum am văzut – faţa niciodată dezvelită a divinităţii, impenetrabila deghizare a sacrului atunci când se întrupează în materia profanului. În literatura pe care a scris-o **M. E.**, toate acestea se regăsesc figurate mai ales în cheia „fantasticului", dar nu o dată şi „în cheie" SF; în acest din urmă caz, tratamentul ficţional la care e supus realul devine propriu-zis ştiinţificţional, analogia şi extrapolarea fiind puse din plin la lucru, cu desăvârşită rigoare logică, chiar dacă ipoteza „ştiinţifică" poate fi preluată din „ştiinţa imaginară" sau din „pseudo-ştiinţă", mai degrabă decât din ştiinţa „reală"; chiar dacă explicaţia logică, raţională, pe care orice scriere SF o admite, o permite şi o pretinde, se reazemă mai puţin pe o ipoteză sau „idee SF" efectiv verificată ştiinţific şi raţional (ştiinţa reală), decât pe o ipoteză încă neverificată dar prezumtiv verificabilă (ştiinţa imaginară), sau chiar pe o ipoteză funciarmente şi definitiv neverificabilă, dar nu mai puţin fascinantă pentru spirit (pseudo–ştiinţa). Totul este ca aceste ipoteze să fie făcute plauzibile, să fie coerent şi riguros articulate logic pe parcursul lecturii. Pentru că, în science–fiction, explicaţia raţională, „ştiinţifică" este investită cu o specifică funcţionalitate estetică, întrucât ea se adresează unui „simţ al logicii" constitutiv minţii omeneşti şi-l mobilizează la cristalizarea acelei „aparenţe a adevărului suficientă pentru a procura acestor umbre ale imaginaţiei acea voită suspendare de moment a neîncrederii" care, după cum spunea S. T. Coleridge, „constituie credinţa poetică" şi, implicit, sursa genuină a plăcerii estetice. Deşi funciarmente dezavantajate, în raport cu ştiinţa „reală", în privinţa capacităţii intrinseci de a genera spontan „acea voită suspendare de moment a neîncrederii" care se mai poate numi „iluzie ficţională", atât „ştiinţa imaginară" cât şi „pseudoştiinţa" pot reface oricând acest handicap, spaţiul ficţiunii, imaginarul oferindu-le inepuizabile virtualităţi şi resurse, în acest sens. Acesta este şi cazul nuvelei *Les trois Grâces*. A fost, oare, riguros verificată ştiinţific ideea din „Apocrifele Vechiului Testament" privitoare la „implicaţiile biologice şi medicale ale teologiei păcatului originar"? A fost verificată de cineva însăşi

Scanned with OKEN Scanner

existența ori inexistența în menționatele „Apocrife" biblice a unor astfel de pasaje? Puțin probabil ca vreun exeget literar al operei lui **M. E.** să-și asume vreodată dificultățile unui astfel de demers. Și aceasta nu numai pentru că i-ar depăși competența, dar, nu mai puțin, și pentru că o asemenea operație ar rămâne perfect irelevantă și superfluă din punct de vedere literar: presupunând că aceste apocrife fragmente biblice există cu adevărat, ele ar avea, în regim SF, statut de pseudo-știință, asemeni doctrinelor indiene Yoga și Tantra din *Secretul doctorului Honigberger* și *Nopți la Serampore*; iar dacă nu există, și au fost inventate *ex nihilo* de scriitor, în virtutea unui imprescriptibil drept la imaginație, ele se împărtășesc din statutul SF al „științelor imaginare": în ambele cazuri, oricum, legitimitatea și funcționalitatea lor *literară* nu ies cu nimic știrbite, rămân perfect valabile și viabile. Pentru că – și aici reintrăm pe teren propriu-zis literar – asemeni atâtor scrieri fantastice ori SF ale lui **M. E.**, și nuvela *Les trois Grâces* știe să răspundă magistral funcției sale specifice și ireductibile ca literatură: știe să ne procure, la lectură, iluzie ficțională și plăcere estetică, știe să capteze în expresie și să transmită la lectură acea „senzație de pierdere" („sense of loss") prin care-și semnalează prezența emoția estetică a frumosului, spunând cu un drum (dar numai cu *acest* drum!) și ceva despre om, despre condiția sa ca ființă trecătoare și muritoare în această lume, căreia nu-i poate vedea nici începutul, nici sfârșitul; din trunchiul „senzației de pierdere" se desprinde astfel, organic, altoiul „senzației de uimire și miracol" („*the sense of wonder*") ce atestă prezența emoției estetice a sublimului, esență mai specifică și mai definitorie în *science-fiction* decât frumosul, rezervat prioritar, acesta, „marii literaturi" realiste și fantastice, poeziei și muzicii. Bivalența criteriului estetic în science-fiction iese astfel, o dată în plus, verificată. Dar și alte binecunoscute „nuvele fantastice" ale lui **M. E.** pot fi concomitent asimilate și la science-fiction și citite în această „cheie de lectură": *Secretul doctorului Honigberger* (1940), *Nopți la Serampore* (1940), *Un om mare* (1945), *Tinerețe fără bătrânețe...* (1976), *Dayan* (1979-1980), *La umbra unui crin...* (1982). Bineînțeles, apartenența la science–fiction a acestor nuvele este departe de a fi unanim acceptată, mulți le consideră pur și simplu „nuvele fantastice", alături de atâtea capodopere cu care **M. E.** a îmbogățit acest gen. Nimeni nu va recunoaște, dar nici nu va putea nega că surprindem aici „la lucru" o adânc înrădăcinată prejudecată genologică: SF-ul rămâne totuși, nu-i așa?, un „gen minor", „prea puțin" pentru un scriitor de talia lui **M. E.**, în timp ce fantasticul, orișicât, își are de mult omologată apartenența la „marea literatură". Și totuși, statutul SF al celor șapte nuvele amintite, sau cel puțin compatibilitatea lor la SF este perfect demonstrabilă, întrucât în fiecare există, sugerată de autor, premisa unei explicații „științifice", raționale, logice. Mai pe larg articulată în unele, enunțată doar laconic, eliptic, în altele, această „explicație" poate fi preluată și dusă mai departe pe cont propriu de cititor în actul lecturii, legitimând minimal – cel puțin – receptarea susnumitelor nuvele în codul de lectură specific literaturii SF. O posibilă obiecție ar putea viza, cum am văzut, caracterul „științific" propriu-zis al acestei sugerate explicații. Fără excepție, cele șapte nuvele invocă idei și ipoteze „științifice" numai între ghilimele, neconfirmate obiectiv, experimental în respectivele științe, asta în cazul când „știința" invocată nu este ea însăși imaginară. Estetic, o astfel de posibilă obiecție este, din capul locului, nulă și irelevantă. Pentru că, din atributele și prerogativele literare ale „științei din științificțiune" se împărtășesc legitim, ca peste tot în science-fiction, nu numai ideile și ipotezele riguros demonstrate și verificate științific, cele care beneficiază de acoperirea și „blindajul" unor științe exacte, „tari" (*hard sciences*), dar și acele ipoteze ce se revendică din așa-numitele *soft sciences* („științele umane", „științele sociale" etc.), ori fie și numai din științe imaginare ori din „pseudo-științe". Pentru că, în science-fiction, chiar și ipotezele sau explicațiile ce nu pot invoca decât o „știință imaginară" sau o „pseudo-știință" nu rămân mai puțin logice, raționale. Apartenența la „știința imaginară" ori la „pseudo-știință" descalifică doar în știință, nu însă și în literatură, în ficțiune, unde descalificarea (valorică) intervine, când intervine, de la caz la caz, doar în funcție de calitatea artistică intrinsecă a operei concrete date. Este, așadar, lipsit de sens să ne speriem, în diagnosticul valoric și în comentariul critic, de cuvinte ca „știință imaginară" ori „pseudo-știință": se pot scrie capodopere, în

Scanned with OKEN Scanner

science-fiction, şi pornind de la astfel de idei şi ipoteze, iar **M. E.** se numără printre scriitorii care fac de *facto* dovada în acest sens. Eventualele conotaţii negative pe care termeni precum „ştiinţă imaginară" sau „pseudo-ştiinţă" le pot avea *în sine*, în abstract, cad alături şi dispar, se pulverizează *în relaţie* cu concretul unor astfel de scrieri, care totuşi au crescut din dezvoltarea unor ipoteze propriu-zis nedemonstrate riguros ştiinţific şi în care, urmărind cursul spre izvor al iluziei ficţionale, nu vom ajunge decât tocmai la aceste ipoteze, „ştiinţifice" doar între ghilimele. Decisivă, în literatura SF, ca peste tot în literatură, este doar capacitatea scriitorului de a opera, în act, în concretul operei, transmutaţia estetică a materiei pre-estetice, oricât de eterogenă şi de alogenă ar fi aceasta, capacitate ce poate fi recunoscută, fără greş şi fără putinţă de contrafacere, printr-o „probă" pe cât de simplă, pe atât de fără apel: prin „darul" sau prin „harul" de a genera iluzie ficţională şi de a oferi plăcere estetică. În cazul de faţă, legitimitatea lecturii „în cheie SF" a celor şapte „nuvele fantastice" ale lui **M. E.** ar deveni de la sine evidentă printr-o simplă operaţiune editorială: prin reunirea lor între copertele unei singure cărţi.

EDIŢII: *În curte la Dionis*, Paris, 1977; *În curte la Dionis*, cu un cuvânt înainte al autorului, ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Bucureşti, 1981; *Proză fantastică*, IV, ediţie şi postfaţă (în vol. V) de E. Simion, Bucureşti, 1992.

REFERINŢE CRITICE: S. Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*, prefaţă la vol. Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri*, 1969; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; I. Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, 1987; Gh. Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, 1993; E. Simion, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, 1995; C. Robu, în *St.James Guide to Science Fiction Writers*, 1996.

C. R.

LETOPISEȚUL ȚĂRII MOLDOVEI, DE CÂND S-AU DESCĂLECAT ȚARA ȘI DE CURSUL ANILOR ȘI DE VIIAȚA DOMNILOR CAREA SCRIE DE LA DRAGOȘ VODĂ PÂNĂ LA ARON VODĂ (1359-1594) — Cronică de Grigore Ureche, redactată în intervalul 1642-1647; singura sa lucrare cunoscută, rămasă netereminată, păstrată în 22 copii ms., cu interpolări, ierarhizate de cercetători după frecvenţa apariţiei, datorate lui Simion Dascălul, Misail Călugărul şi Axinte Uricariul. Continuator al tradiţiei istoriografice nefictive (cronicile slave moldoveneşti din secolul XV, letopiseţele lui Macarie, Eftimie, Azarie, ce ajung până la 1575), **U.** alcătuieşte prima cronică moldovenească în limba română, deosebită de scrierile analistice oficiale, de curte, prin independenţa iniţiativei şi a punctului de vedere, amploarea informaţiei, destinaţia către un public mai larg, extinderea orizontului istoric al tratării şi asupra originilor poporului şi ale limbii. Izvoarele compilate sunt, alături de *Letopseţul moldovenesc* (până la domnia lui Petru Şchiopul, 1587), *Letopiseţul leşesc* (*Kronika polska* de Ioachim Bielski, 1597), cu ştiri de istorie moldoveană până la 1582), *Letopiseţul latinesc* (*Cosmografia* lui Gerard Mercator, 1595), amintirile tatălui său Nistor, informaţii orale. Prima ed. a cronicii, datorată lui M.Kogălniceanu, apare în *Letopiseţele Ţării Moldovei*, tom. I, Iaşi, 1852. Ediţia critică a operei lui **U.** datează din 1955, şi e intitulată *Letopiseţul Ţării Moldovei* (ed. a II-a, revăzută, 1958). Cantonată multă vreme în critica textului (lămurirea dificilă a paternităţii şi a izvoarelor ce au stat la baza cronicii), exegeza letopiseţului ia un curs literar mai pronunţat, pe urmele sugestiilor călinesciene din Istoria sa din 1941, după 1970, prin abordarea problemelor specifice memorialisticii, naraţiunii, artei portretului şi celei evocatoare, idealului stilistic al cronicarului.

Sinteza istoriei Moldovei din intervalul 1359-1594 se deschide cu o predoslovie unde cronicarul îşi expune succint crezul, întemeiat pe respectarea adevărului, făcând totodată o evaluare a izvoarelor interne şi externe utilizate. Urmând cronologia faptelor, autorul începe cu prezentarea, în memorabile cuvinte, a originilor poporului şi limbii române („Măcară că de la Râm ne tragem şi cu ale lor cuvinte ni-s amestecate"), continuă cu „descălecarea" maramureşenilor lui Dragoş şi întemeierea ţării, neomiţând să deplângă precaritatea ştirilor referitoare la aceste „lucruri vechi". Tot atât de nemulţumit se arată şi trecând la „însemnarea anilor" domnilor Moldovei, când constată „neaşezarea" domniilor, cauză, între altele, a perpetuării unei tiranii fără stavilă în această ţară unde „nici legile, nici tocmala pre obicee bune nu-s legate, ci toată direptatea au lăsat pre acel mai mare". Sublinierea că „voia domnilor tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie să placă tuturor ori cu folos ori cu paguba țării", „care obicei până astăzi trăiește", divulgă, mai mult decât iritarea marelui vornic, faptul că trecutul îndepărtat e scrutat în aceste pagini din perspectiva prezentului. Interesează, astfel, nu atât caracterul inevitabil fragmentar al reconstituirii, de obicei reproșat cronicarului, cât exemplaritatea faptelor inserate, elocvența lor prevestitoare la scara istoriei globale a neamului moldovenesc. **U.** pune ordine în izvoarele consultate spre a nu rămâne ceva neconsemnat ori „smintit", încredințat fiind că prea des scriitorii care au însemnat viața domnilor „nu au știut ce au scris". Informațiile sunt adnotate, cronicarul impunând un punct de vedere, pentru ca să nu se poată spune, cum accentuează, „că au fost adormit și neînvățat și nestrăbătutu cu istoria". Glosând pe marginea domniei scurte a lui Dragoș, reține semnul ce-o arată „fără trai", pentru a generaliza apoi profetic că „între domniia Moldovei multă neașezare va fi". Provizoratul vieții evocate în letopiseț are multiple cauze: situarea țării „în calea răotăților", frecvența invaziilor devastatoare, asprimea climatică, intoleranța și violența, în general „multă neîngăduință" și „marea zarvă", „caznele groaznice și vărsările de sânge nevinovat", „grămada de răotăți și răsipă asupra Moldovei". Într-o asemenea „țară mișcătoare și neașezată" atitudinea firească a oamenilor e lupta, iar virtutea esențială, vitejia. Modelul eroic absolut impus de cronicar e Ștefan cel Mare; „înhierbântat de război", nici acesta nu încearcă „să așeze" țara; ocrotit de divinitate, însă, „toate cu noroc i-au venit", astfel pentru „lucruriele lui cele vitejești" rămâne unic în istoria Moldovei. Episoadele narate au totdeauna „un caracter reprezentativ și monumental"; ele sunt centrate pe momente pilduitoare, focalizând acțiuni răsunătoare, gesturi sau vorbe menite să rămână în amintirea oamenilor grație pregnanței unor imagini nucleare cu pronunțat potențial descriptiv ori aluziv. Lectura paralelă a cronicii lui **U.** cu panourile picturii exterioare moldovenești a epocii evocate (*Cavalcada sfinților militari*, de la Pătrăuți, 1487, *Asediul Constantinopolului*, de la Humor, 1535, *Judecata de apoi*, de la Voroneț, 1547) poate demonstra cititorului atent solidarizarea artelor în impunerea unor modele mereu actuale întruchipând aspirația de libertate a țării, în invocarea simbolică a divinității pentru salvarea Moldovei de cotropirea străină. Portretul lui Ștefan cel Mare dobândește astfel statut de pandant literar al temelor cu pronunțat substrat aluziv din iconografia vremii. Voievodul e purtătorul de biruință, căruia urmașii se străduiesc să-i semene, domnind, fiecare, în conformitate cu testamentul politic al predecesorului ilustru. După moartea lui Ștefan, **U.** intercalează în textul cronicii câteva paragrafe dedicate țărilor vecine. Intenția acestui lung excurs istoric, geografic și politic se vădește nu peste mult, în 1538, când Moldova, asaltată de turci, tătari și leși, se dezvăluie subminată de moldovenii înșiși, „slabi și plini de vicleșug". Momentul oferă un sugestiv rezumat al situației țării, când nimic nu se mai ridică la altitudinea morală a episodului glorios de la Valea Albă. Un alt Ștefan domnește după 1540, dar „cu gheață la inima lui"; Iliaș înșeală nădejdea tuturor, „că dinafară să vedea pom înflorit, iară dinlăuntru lac împuțit". Domnia se obține greu, „pre unii cu bani ungându-le ochii", dar se pierde lesne, încheindu-se intempestiv cu mazilirea și pribegia prin țări străine. Cronicarul moralist intervine frecvent în cursul relatării, mâhnit de nedreptate și abuzuri, de nesocotirea vechilor bune obiceiuri și de spectacolul cruzimilor necontenite; îi interpelează pe cei vinovați, denunțându-le silniciile în paragrafe aparte, intitulate *Certarea puternicilor*, unde, prin revers, își exprimă compasiunea pentru cei mulți, dragostea de țară. Cronica face parte din familia formelor narative nefictive, dezvoltate din documente, prin valorificarea datelor extrase și comentate într-o proză ce accentuează asupra detaliului caracteristic. Prinde astfel contur și atribute de realitate vie, intens luminată, aproape un sfert de mileniu din istoria Moldovei: luptele vitejești ale lui Ștefan – „lovit cu o pușcă în gleznă la cetatea Chiliei" – desele „mestecături" și neîngăduințe ale unor oameni ce se „oscârbesc" și, noaptea, „taie ațile cortului asupra dușmanilor". Sunt aduse în prim plan fapte și figuri din zilele domnilor de altădată, dintre care unii „blânzi și cucernici, nici la carte proști, iubind glumile și măscările", iar alții „groaznici și mari vărsători de sânge nevinovat", unii extravaganți și „de ciudesă", umblând vara cu „sanie de os", alții „băutori de vin, iară straşnici la războaie". **U.** are ceea ce Călinescu numea „harul de a gândi

Scanned with OKEN Scanner

prin simțuri, de a imita prin sunete foșnitoare, horăitoare, clinchenitoare, lovirea, învălmășeala, vechimea chiar a faptelor. Frazele cad ca niște brocarturi grele sau în felii ca mierea. Vorbirea cronicarului este dulce și cruntă, cuminte și plină de ascuțișuri ironice". Constrângerea scrisului pe spații mici nu determină, cu toate acestea, scufundarea discursului în insignifianța detaliilor. Monotonia rezultată din simpla înșiruire prin acumulare succesivă este evitată de cronicar prin introducerea perspectivei. U. nu compilează pur și simplu; în lectura lui, istoria devine prilej de meditație; atât despre orânduiala lumii unde lucrurile sunt astfel făcute „ca nimica să nu fie stătătoriu, ci toate de răsipă și trecătoare", cât, deopotrivă, și despre obligația omului de a opune implacabilei treceri „lucrurile bune": „paza moșiei", „adăogarea țării", râvna scriitoricească a cronicarilor.

EDIȚII: *Domnii Țării Moldovei și viața lor de Grigorie Urechi*, în *Letopisețele Țării Moldovei*, publicate de M.Kogălniceanu, I, Iași, 1852; *Cronica lui Grigore Ureche și Simion Dascălul*, în *Istoria Moldo-Românei* I, București, 1858; *Chronique de Moldavie... par Grégoire Urechi*, ed. Em.Picot, Paris, 1878; *Chronique de Grigorie Urechi*, ed. critică de I. N. Popovici, București, 1911; *Letopisețul Țării Moldovei până la Aron-vodă 1359-1595*, ed. C. Giurescu, București, 1961; *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. L. Onu, București, 1967; *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, București, 1955, 1958; *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. Gh. Popp, București, 1967; *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. M. Scarlat, București, 1978, 1986, 1987.

REFERINȚE CRITICE: P. P. Panaitescu, *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Gr.Ureche și Miron Costin*, 1925; P. Constantinescu, *Scrieri alese*, 1957; I. D. Lăudat, *Grigore Ureche*, 1971; *Istoria literaturii române I*, 1970; E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Gr.Ureche și Miron Costin*, 1972; I. Rotaru, *Valori expresive în literatura română veche*, 1976; D. Velciu, *Gr.Ureche*, 1979; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990; D. H. Mazilu, *Cronicarii moldoveni*, 1996.

D. C.

LETOPISEȚUL ȚĂRII MOLDOVEI DE LA AARON VODĂ ÎNCOACE, DE UNDE ESTE PĂRĂSIT DE URECHE, VORNICUL DE ȚARA-DE-GIOS, SCOS DE MIRON COSTIN, VORNICUL DE ȚARA-DE-GIOS, ÎN ORAȘ IN IAȘI, ÎN ANUL DE LA ZIDIREA LUMII 7183, IARĂ DE LA NAȘTEREA MÎNTUITORULUI LUMII, LUI IISUS HRISTOS 1675... Continuând Letopisețul lui Grigore Ureche, Miron Costin relatează evenimentele cuprinse între domniile lui Aaron Vodă și Dabija Vodă (1595-1661). Editarea cronicii după copii ale manuscrisului autograf pierdut se datorează lui M. Kogălniceanu (1852 și 1872), lui V. A. Urechia (1886), P. P. Panaitescu (1944, 1958, 1961, 1963, inclusiv textul din *Opere*, I, 1965) și Liviu Onu (1967). Cărturar de formație umanistă, **M. C.** își asumă sarcina continuării corpusului cronicilor moldovene, întemeiat pe o riguroasă documentare, oferită atât de tradiții orale, amintiri ale familiei, cât și de izvoare scrise (*Biblia*, *Viețile paralele* ale lui Plutarh, *Domnia lui Alexandru Macedon*, de Quintus Curtius, *Războiul civil...* al lui Samuel Twardowski, *Istoria de Crăiia Ungurească* după Laurențiu Toppeltin, *Cronica faptelor deosebite în Europa* de Paul Piasecki etc.).

Intenția de a-și informa corect cititorii îi impune o atitudine critică față de surse, de pe poziții obiective, imparțiale, motivate de convingerea sa „că nemica nu strică credința așe celora ce scriu letopisețele ca fățăria, când veghe voia unuia și coboară lucrul cu hula altuia". Frescă istorică a unei epoci zbuciumate, caracterizate printr-o mare instabilitate și incertitudine („erau atunci cumplite vremi și cumpănă mare pământului nostru și nouă"), *Letopisețul* lui **C.** surprinde evenimente și oameni într-o perpetuă mișcare, evoluând fatal între creștere și cădere. Stingerea dinastiei Lupu, destinul lui Mihai Viteazul sau prăbușirea împărățiilor (Polonia) sunt argumente probante ale acestui mecanism, susținute de ample construcții antitetice: „Ceia ce sunt în scara virtuții acea mai de sus, neputând a sta tot într-acele stepene, cad foarte la mare slăbiciune. Așea toate împărățiile când prea să suie la mare tărie, neavând loc să să mai suie, cad și purced îndărăpt, cum vedem și Crăiia Leșască". Sensul tragic al devenirii derivă din credința în fatalitatea manevrată de providență („orice nevoință pune omul, sorocul lui Dumnezeu amu orânduit așea, a-l clăti nu poate nime"). Concepția teologică e însă subminată de interpretarea laică a unor întâmplări puse „pre socoteală omenească". Cronicarul reconstituie, dincolo de evenimente, atmosfera epocii, starea ei de spirit, reușind să surprindă înfățișarea ei civilă, „lucruri de casă", adică faptele de civilizație, oglindite de organizarea socială, obiceiuri, detalii juridice, elemente de

Scanned with OKEN Scanner

ceremonial, vestimentație etc. Martor ocular al întâmplărilor dintre anii 1648-1661, cronicarul dispune de impresii directe, aplicate în evocări de o rară prospețime, precizie și acuitate ale unor scene sau tablouri (bătălia de la Finta, nunțile fetelor lui V. Lupu, iarna lui Barnovschi, foametea din timpul lui Ștefăniță, poreclit Papură Vodă, cometa ș. a.). Descrierea exactă a fenomenelor și calamităților naturale, interpretate ca semne cerești, prilejuiesc relaționarea la conjecturi nefaste ale unor domnii (V. Lupu) și momente de confesiune, într-o sinceră comuniune cu cititorii: „Mă vei ierta, iubite cititoriule, căci nu ț-am scris aceaste seamne la locul său. Crede neputinței omenești, creade valurilor și cumplitelor vreami, întreabă pe ce vreami am scris și cât am scris". Pasajul introduce memorabila descripție a invaziei lăcustelor, remarcabilă prin plasticitatea și pregnanța detaliilor, prin forța evocării impresiei lăsate de teribila calamitate la care a asistat. Invocarea teoriei aristotelice a superiorității văzului validează disponibilitățile memorialistului, valorificate în transcrierea faptului trăit, autentic. Povestitor nervos, cu gust pentru amănuntul captivant, dispus în parantezele divagației, pentru anecdotă și înscenare, C. montează cu ajutorul unor „nuclee narative" o veritabilă dramă politică, motivată de logica devenirii, ce nu exclude desfășurarea imprevizibilă a faptelor anticipate sau amânate de suspansuri. Istoria, înțeleasă ca „spectacol" tragic, antrenează o multitudine de personaje. Rolurile pe care fatalitatea le distribuie acestei omeniri dornice de ascensiune sunt marcate de „păcatul capital al trufiei, cel care motivează erori și creează victime". Însuși cronicarul antrenat în caruselul rivalităților intestine, mânat de adversități personale sau de patima măririi, devine o victimă împinsă spre un deznodământ tragic de urzeala intrigilor și duplicității. Aceste vicii proliferează îndeosebi în anturajul curții. Vanitatea și ambiția lui V. Lupu de a-și înscăuna fiul în Țara Românească declanșează conflictul cu M. Basarab și pune capăt unei domnii lungi și faste. Cupiditatea, cruzimea, tirania unor voievozi (Aaron Vodă, Alexandru Vodă, Ștefan Tomșa) repugnă cronicarului, fiind socotite, alături de lăcomia și felonia turcilor, cauze ale „scăderii" Moldovei. La antipodul acestor trăsături se plasează calitățile domnilor ideali, ale acelor „matce direpte", blânzi, milostivi, nelacomi, care pot „așeza" țările (Radu Vodă, Barnovschi, Ștefan Vodă, a cărui caracterizare sintetică: „om deplin, cap întreg, fire adâncă" justifică concluzia „poți zîce că nasc și în Moldova oameni"). O suită de portrete înfățișează domni buni și răi, de o mare diversitate a fizionomiilor și caracterelor. Descins uneori din tradiția lui Ureche, portretul sincronic, esențializat este construit prin enumerare (Moise Movilă, Matei Basarab, Gaspar Vodă etc.). Anticipând tehnica portretului din Letopisețul lui Neculce, Costin asamblează trăsături și atitudini din instantanee risipite în cronică. Caracterizarea se face prin alăturare (antiteză): Vasile Lupu, „care era ca un leu și la hire și la trup", contrastează cu fiul său Ioan, „om slab și deznodat și de mâni și de picioare". Extinse la proporțiile unor microbiografii, portretele învederează ori imobilitatea caracterelor, justificată de zicerea „lupul părul schimbă, iar nu hirea", ori devenirea lor. Cea de a doua ipostază se realizează prin dialog și vorbire directă, colorată de ziceri memorabile, în tiparul unei anecdote de o rară savoare și plasticitate: „Domniia lui Ștefan-vodă Tomșa, cum s-au început în vărsări de sânge, tot așè au trăit. Avè un țigan călău, ce să dzice pierdzătoriu de oameni, țigan gros și mare la trup. Acela striga de multe ori înaintea lui, arătând pre boieri: «S-au îngrășat, doamne, berbecii, buni sunt de giunghiat». Ștefan-vodă rîdè la ceste cuvinte și dăruia bani țiganului". În cea de a doua domnie, acest cumplit „vărsător de sânge", devenit blând și cucernic, zidea mânăstiri și biserici. Atent la viața interioară a personajelor și la mobilurile psihologice ce le declanșează reacțiile, C. abordează cu fină intuiție și scenele de masă sau psihozele colective, dezvăluite în tensiunea unor conjuncturi dramatice. Înțelese ca proteste față de „greutățile și netocmelile" în care „hierbea" țara, răzvrătirile nu sunt încuviințate, fiind „nespuse vrăjmășii ale prostimei". Situația e cauzată de domniile hrăpărețe și „scîrnave", de turcii, cu „pântecele fără fund", a căror lăcomie și versatilitate hotăra soarta țărilor române. Un umanism civic, de o elevată ținută patriotică, îi dictează cronicarului atitudinea consecvent antiotomană și îi alimentează speranța eliberării de sub opresiunea Porții, în alianță cu vecinii polonezi. Formația umanistă, întărită de propria experiență, în urma contactului cu românii din

Scanned with OKEN Scanner

Muntenia şi Transilvania, îl conduce spre formularea ideilor despre originea romană comună a tuturor românilor. Transpuse în „Stihuri de Descălecatul Țării", alăturate „Predosloviei" la *Letopiseț*, aceste idei sunt dezbătute şi apărate cu armele polemicii ştiinţifice în lucrarea *De neamul moldovenilor...* Amplificând informaţia şi modernizând metoda, C. mai inovează cercetarea trecutului prin incursiunile sale în istoria otomană şi prin relaţionarea istoriei noastre la cea universală. Scriitor înclinat spre problematizare, el reflectează pe marginea evenimentelor şi reţine concluzii generalizatoare, concentrate în tiparul aforismelor, în deplin consens cu învăţămintele istoriei şi cu propria sa experienţă. Aprecierile, cugetările, preceptele cronicarului concordă cu ideile sale despre rolul educativ al istoriei, pentru că „letopiseţele nu sunt numai să le cetească omul, să ştie ce au fost în vremi trecute, ce mai mult să fie de învăţătură ce este bine şi ce este rău şi de ce să se ferească...". Cu funcţii precise în structura epică a textului, dictonul, plasat la început, declanşează intriga sau introduce portretul, iar la sfârşit încheie pasajul narativ cu o concluzie moralizatoare. Unele maxime ale *Letopiseţului* reactualizează imagini din *Viaţa lumii*. Labilitatea şi deşertăciunea existenţei reiterează motivul norocului „orb", „lunecos", nestatornic, şi al roţii. Justiţiar sever, cronicarul interpretează destinul tragic al unor personaje (Mihai Viteazul, doamna lui Ieremia Movilă, eroina unei pitoreşti scene tragi-comice) în sensul sancţiunii şi ispăşirii, întărit de cugetări ca: „după scârnave fapte, scârnave morţi vin", „răsplată pentru faptă", „cu ce măsură măsori, măsura-ţi-să-va" etc. Uneori el devine patetic, sentenţios, descoperindu-şi participarea afectivă ferventă, câteodată chiar pătimaşă: „O! Muldova, di ar hi domnii tăi, carii stăpânesc în tine, toţi înţelepţi, încă n-ai peri aşe lesne. Ce domniile neştiutoare... şi lacome sunt pricine perirei tale... şi cu primejdii caselor lor, că blăstămul săracilor, cum să dzice, nu cade pre copaci, cât de târdziu". De obicei însă se menţine în limitele unei rezerve severe şi ale unui stil reţinut, sobru, înrudit cu al prozei istorice a clasicilor latini. Rezultate ale preferinţei pentru aforism, concizia şi simplitatea comunicării, structurate pe elemente de paremiologie populară, alternează cu o stilistică savantă, aplicată în construcţia perioadelor largi, arborescente, de o mare diversitate şi suplețe, axate pe schema unor vaste comparaţii, în acord cu normele sintaxei latine. Trăsăturile scriiturii, alături de caracterul scriptic al discursului şi de grija atentă pentru construcţie, sunt semne ale unei formaţii cărturăreşti în spiritul clasicismului antic, reactualizat de umanism. O lectură „modernă" a *Letopiseţul* lui Costin reţine, dincolo de mesajul său umanist, virtuţile unei proze istorice, pe drept revendicate de beletristică. Valorificând o sugestie călinesciană, critica ultimelor decenii înregistrează o adevărată „vogă" a exegezelor consacrate epocii vechi. Textele cronicarilor oferă surse generoase pentru urmaşi, care au descoperit „in nuce" subiecte palpitante ale unor nuvele, romane sau drame. Pregătind apariţia „clasicilor", ele au contribuit în acelaşi timp la formarea şi cultivarea gustului, a sensibilităţii cititorului, în vederea receptării literaturii moderne. În acest spirit, Radu Petrescu, admirator mai ales al compoziţiei rafinate din cronica lui **M. C.**, o consideră „una dintre cele mai mari şi mai fine cărţi din literatura noastră. Cine nu o cunoaşte şi nu o gustă, nu are organ nici pentru Creangă, Slavici, Rebreanu, Caragiale, Hortensia Papadat–Bengescu şi ceilalţi" (*Ocheanul întors*, 1977, p. 343).

EDIŢII: *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aaron Vodă, de unde este părăsit de Ureche Vornicul de Ţeara de Gios, isvodit de Miron Costin, Biv Vel Vornic al Ţării de Gios,* în *Letopiseţele Ţării Moldovei*, publicate întâiaşi dată de M. Kogălniceanu, Iaşi, 1852, tom I, p. 211-355, ed. II tom I, Bucureşti, 1872, p. 243-373; *Opere complete*, I-II, îngrijite de V. A. Urechia, glosar de L. Şăineanu, Bucureşti, 1886, 1888; *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ed. îngrijită de C. Giurescu, Bucureşti, 1914; *Cartea pentru descălecatul dentâi. Letopiseţul Ţării Moldovei*, ed. îngrijită de Ion Pillat, Bucureşti, 1936 (retipărit în 1939 şi 1941); *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ed. comentată, cu introducere, glosar şi indice de Ioan Şt. Petre, Bucureşti, 1943; *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aaron Vodă încoace*, ed. populară de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1944; *Opere*, ed. critică, cu un studiu introductiv, note, comentarii, variante, indici şi glosar de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958; *Letopiseţul Ţării Moldovei*, antologie, prefaţă şi note de Gheorghe Popp, text stabilit de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1963 şi 1966; *Opere*, ed. critică îngrijită de P. P. Panaitescu, I-II, Bucureşti, 1965; *Opere alese*, texte stabilite, studiu introductiv, note şi glosar de Liviu Onu, Bucureşti, 1967; *Letopiseţul Ţării Moldovei*, postfaţă şi bibliografie de Magdalena Popescu, Bucureşti, 1975; *Cartea cronicilor*, texte antologate şi comentate de Elvira Sorohan, Iaşi, 1986, p. 263-366;

Scanned with OKEN Scanner

Cronicari moldoveni, studiu introductiv de Dan Horia Mazilu, selecția textelor, glosar de Anatol Ghermanschi, București, 1987.
REFERINȚE CRITICE: N. Bălcescu, *Biografie: Logofătul Miron Costin, istoricul Moldovei*, în vol. *Scrieri alese*, ed. de A. Rusu, 1973; S. Fl. Marian, *Portretul lui Miron Costin*, 1900; N. Iorga, *Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea*, II, 1901; N. Iorga, *Istoria literaturii românești, I, Literatura populară. Literatura slavonă. Vechea literatură religioasă. Întâii cronicari* (1688), 1925; Giorge Pascu, *Cronicarii moldoveni Gligorie Ureche și Miron Costin*, 1936; L. Predescu, *Doi cronicari moldoveni. Grigore Ureche și Miron Costin*, 1939; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, II, 1942; Al. Rosetti, *Observații asupra limbii lui Miron Costin*, 1950; Al. Piru, *Literatura română veche, 1961; Istoria literaturii române, I. Folclorul. Literatura română în perioada feudală*, 1964; D. Zamfirescu, *Studii și articole de literatură română veche*, 1967; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; Ov. Papadima, în „Revista de istorie și teoria literaturii", tom XX (1971), nr. 1; E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Gh. Ureche și Miron Costin*, 1973; D. Velciu, *Miron Costin*, 1973; D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, 1975; E. Puiu, *Viața și opera lui Miron Costin*, 1975; G. Antonescu, O. Șchiau, *Istoria literaturii române vechi*, curs litografiat, 1975; I. Rotaru, *Valori expresive în literatura română veche*, 1976; D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, 1976, M. Scarlat, *Introducere în opera lui Miron Costin*, 1976; Al. Andriescu, *Stil și limbaj*, Iași, 1977, E. Negrici, *Expresivitatea involuntară*, 1977; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, 1990; D. H. Mazilu, *Recitind literatura română veche*, I, 1994.

L. G.

LETOPISEȚUL ȚĂRII MOLDOVEI DE LA DABIJA VOIEVOD PÂNĂ LA DOMNIA LUI ION MAVROCORDAT — Cronică scrisă de Ion Neculce, cuprinzând nararea evenimentelor istorice din Moldova între anii 1661-1743 și continuând-o pe cea a lui Miron Costin; scris între anii 1733-1745, Letopisețul lui **I. N.** se deschide cu o *Predoslovie*, urmată de patruzeci și două de legende preluate din tradiția orală („audzite din om îm om, de oameni vechi și bătrâni"), – *O samă de cuvinte*. Lucrarea a circulat o sută de ani în manuscris în numeroase exemplare; a fost publicată pentru prima dată de Mihail Kogălniceanu în *Letopisețele Țării Moldovei*, Iași, 1845.

Scris la o vârstă destul de înaintată (cronicarul împlinise 60 de ani), *Letopisețul...* cuprinde istoria acestei țări pe o porțiune de 82 de ani. Orientarea cronicarului, raportată la cea a înaintașilor, e mult mai largă, deși e cert că **N.** nu a avut instrucția vastă a lui Miron Costin și, poate, nici pe aceea a lui Grigore Ureche. Cultura sa este „preponderent orală, cum este și expresivitatea limbii lui", sursele culte fiind mai puțin prețuite (N. Manolescu); izvorul de bază al cronicii îl constituie, după chiar spusele autorului, mai ales „inima sa": „Însă până la Duca vodă cel Bătrân l-au scris di pe nește izvoare ce au aflat la unii și la alții și din audzitele celor bătrâni; iară de la Duca vodă cel Bătrân, până unde s-a vidé, la domnia lui Ion vodă Mavrocordat, nici de pre un izvod a nemărui, ce au scris sângur, dintru a sa știință, cât s-au întâmplat de au fost în viiața sa. Nu i-au mai trebuit istoric strein să citească și să scrie, că au fost scrisă în inima sa". **N.** scrie lucrarea într-o epocă în care se cristalizase ideea alcătuirii unei cronici complete a Moldovei. Mergând pe drumul deschis de înaintași *Letopisețul* lui **I. N.** prezintă, în general, aceleași aspecte: viața domnilor, luptele lor, relațiile cu țările vecine, momente din viața boierimii. Într-o măsură mai mică, atenția cronicarului se îndreaptă și spre categoriile de mijloc și spre țărănimea iobagă. Perioada prezentată e destul de dramatică: acum încep domniile fanariote, se accentuează conflictul dintre boierimea autohtonă și cea grecească, cresc pretențiile Porții și ale latifundiarilor, se înrăutățește soarta țăranilor. **N.** prezintă pe rând evenimentele din timpul domniilor lui Dabija vodă, Duca vodă, Iliaș vodă, Ștefan Petriceicu, Dumitrașcu Cantacuzino, Antonie Ruset, Constantin Cantemir, Mihai Racoviță, Nicolae Mavrocordat, Antioh și Dimitrie Cantemir, Grigore Ghica, Constantin Mavrocordat. Atunci când este cazul, **N.** revine la domnia celui care reocupă tronul moldovean pentru a doua sau chiar a treia oară. Dacă în cronicile predecesorilor figurile centrale erau cei doi voievozi care au avut parte de domnii mai îndelungate, Ștefan cel Mare, respectiv Vasile Lupu, miezul cronicii lui **N.** îl constituie șederea pe tron a lui Dimitrie Cantemir. Deși învățatul moldovean a domnit numai nouă luni, o șesime din cronică e

Scanned with OKEN Scanner

închinată lui. Intenția lui N. era, ca și a înaintașilor săi, de a pune la dispoziția contemporanilor și urmașilor o operă instructivă, ieșită din experiența vieții sale: „Deci, fraților cetitorilor, cu cât veți îndemna a ceti pre acest letopiseț mai mult, cu atâta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroade de cinste". Sub aspect literar, cronica se distinge prin frumusețI adeseori captivante. Prezența acestora se datorește, desigur, talentului său literar dar și participării sale vii, conștiente și pasionate la tot ceea ce povestește. N. nu face o prezentare seacă a evenimentelor, ci le comentează cu dragoste sau cu ură, cu înțelegere sau dezaprobare, își manifestă deschis sentimentele, meditează asupra celor narate. Marea artă a narațiunii lui N. trebuie căutată în prezența continuă a cronicarului în mijlocul evenimentelor, în permanenta legătură pe care acesta o păstrează cu cititorul. Formula de adresare „iubite cetitorule" revine frecvent. N. știe să povestească desfășurarea unei lupte și organizarea unei nunți, o petrecere între boieri și răzmerițe ale mulțimii. Povestirea sa e presărată cu note de veselie sau tristețe, autorul e ironic sau revoltat, tonul cronicii fiind întotdeauna perfect acomodat situației sau personajului adus în prim plan. Situațiile prezentate de N. sunt deosebit de variate. Cu predilecție, ca la aproape toți autorii de cronici medievale, se oprește la descrierea luptelor. Mai ales prezentarea bătăliei de la Stănilești rămâne o pagină greu de egalat în vechea noastră literatură. Expresivitatea ei ține de același filon popular: „Cădé turcii, ca și când ar cădé niște pere coapte dintr-un păr, cându-l scutură oamenii", iar moldovenii sunt asaltați de turci „ca o noajă de lupi într-o turmă de oi"; în toiul luptei, notează N., se „întunecasă lumea, de nu să vedé om cu om, și să vedé numai para cum ieșié din pusci, ca cum ar arde un stuh mare, trestie, pe niște vânt mare, așa să vidé focul ieșind din pusci". Mulțimea amănuntelor atestă prezența unui martor ocular, cu o memorie extraordinară, înzestrat cu talent pentru redarea unor fapte trăite. Înregistrându-le, N. urmărea, după propria mărturisire și un anumit scop pedagogic: „Rugăm pre dumneavoastră, iubiți cetitori tineri, să luați sama acestii scrisori, de s-ar tâmpla vrodată să mai vie niște lucruri ca aceste în țara noastră să vă știți chivernisi, să nu cumpătați și voi ca noi", cunoscut fiind că în această luptă moldovenii, împreună cu rușii, aliații lor, au fost învinși. Aceleași scopuri educative pare să le fi urmărit N. și în realizarea portretelor „personajelor" sale. El știe să creeze figuri memorabile, cu o individualitate puternică, chiar și atunci când portretele sunt doar schițate fugar și concentrat. Spre deosebire de descrieri, în cazul cărora N. preferă amplificarea unor amănunte semnificative, portretul se realizează aproape întotdeauna prin câteva trăsături fizice sau morale, uneori egal dozate, caracteristice. Ceea ce place în primul rând în portretul lui N. este sinceritatea cu care-și zugrăvește personajele, îndrăzneala cu care-și manifestă simpatia sau antipatia față de ele. Este cazul, de exemplu, al domnitorului Dumitrașcu Cantacuzino, la care trăsăturile fizice se potrivesc de minune cu cele psihice: „Dumitrașco vodă era un om bătrân, grec Țăringrădean de neamul lui, de Catacozonești. Și era om nestătător la voroavă, tălpiz, amăgitor, geambaș de cei de la Fener din Țarigrad. Și după aceste, după toate, era bătrân...". Sunt evocate apoi relațiile sale sentimentale cu Anița, „fata unei rachierițe de pe podul vechi, anume Arhipoaie", care „era tânără și frumoasă și plină de suleiman", în timp ce domnul „de bătrân, dinți în gură n-avé; dimineața îi încleié, de-i puné în gură, iară seara îi descleié cu încrop și-i puné pe masă". Contrastul acesta dintre prezentarea fetei de rachieriță și cea a hidosului domn, care „carne în toate posturile cu turcii mânca", contribuie într-o și mai mare măsură la scoaterea în evidență a purtării scandaloase a personajului „cu piele de iepure în spate". N., indignat, oftează: „Oh, oh, oh! săracă țară a Moldovei, ce nărocire de stăpâni c-aceștia ai avut! Ce sorți de viața ț-au căzdut! Cum au mai rămas om trăitor în tine, de mare mirare este, cu atâtea spurcăciuni de obiceiuri ce să trag până astăzi în tine, Moldovă". Domnii care l-au premers pe acesta sunt mai puțin cunoscuți de N., de aceea caracterizările lor nu sunt prea ample. Dabija vodă „era om bun și blând, fără nici o răutate", în schimb Duca vodă cel Bătrân era un om foarte crud, „băté pe zlotași cu buzduganul" iar apoi, „văzând că mor de buzdugan, au făcut un

Scanned with OKEN Scanner

băţ în opt muchii, de băté pe boieri şi pe zlotaşi cu băţul". După aceste detalii, cronicarul trece la portretizarea propriu-zisă: „Era un om pré înalt şi gros, burduhos şi bătrân. Numai îşi cerné barba. Pe atâta se cunoşé că n-are acătare minte sau frica lui Dumnezeu". Un singur amănunt, o singură observaţie de detaliu, ca aceea că bătrânul domn îşi cernea barba, sunt suficiente pentru ca părerile rele despre acest voievod să prindă contururi. Despre Iliaş vodă aflăm că „era bun Ţării şi boierilor, îi avé în cinste; numai fiind născut, crescut în Ţarigrad, nu ştié limba ţării", iar din cauza aceasta „multe giudeţe a lui fiind cu tălmaci nu să giudeca bine". Iată-l şi pe tatăl celor doi Cantemiri, pe Constantin Cantemir: „Carte nu ştié, ce numai iscălitura învăţase de o făcé. Practică bună avé la voroavă, era sănătos, mânca bine şi bé bine. Semne multe avé pe trup de la războaie, în cap şi la mâini, de pe când fusese slujitoriu la Ţara Leşească. La stat nu era mare, era gros, burduhos, rumân la faţă, buzat. Barba îi era albă ca zăpada. Cu boierii trăié până la o vreme, pentru că era om de ţară şi-i ştié pe toţi, tot anume, pre careli cum era. Şi nu era mândru, nu făcé cheltuială ţării, că era un moşneag fară doamnă". Şederea în Ţara Românească l-a ajutat să-l cunoască pe Şerban Cantacuzino, „mare la stat, cu ochii ca de bou, harnic, darnic, milă făcé mare la streini, la slujitori. Cheltuié mult, să-ş facă nume, iară nu să strângă". Despre Antioh, după ce ne spune că era „om mare, cinsteş, chipeş, la minte aşedzat, giudecător drept; nu era prea cărturar, numai nu era prost", arată că nu era prea iubit de boieri deoarece „mânie avé straşnică, răcnié tare, can cu grabă, şi de-cie să depărta inemile boierilor de dânsul". În sfârşit, câteva trăsături ale unor domni din perioada fanariotă. Nicolae Mavrocordat „moldoveneşte nu ştié, ce era un lucru pré cu năcaz boierilor şi ţării. Şi-ş ţiné lucrurili nalte, la mânie aprig, numai nu ţiné prea mult. Vré să stăpânească Moldova ca Poarta turcească, cu mărire mare. Şi era om învăţat foarte, bun cărturar. Şi desfătări, voroave de glume, nemic nu să făcé înainte lui"; despre Grigore Ghica aflăm că era „la stat mic şi subţire, la faţă uscat. Numai că era cu toane, atât cât la unele să arăta pré harnic, bun şi vrednic, milostiv şi răbdătoriu. Şi în viaţă lui era tot cu mese mari, cu cântări şi cu feliuri de feliuri de muzici în toate dzilele. Pré de avé vro grabă mare, să nu iasă la câmp, ca să facă veselii cu naiuri şi cu cântece hagimeşti şi cu mulţi peilevani măscărici". Exemplele s-ar putea înmulţi. În primul rând cu portrete ale unor mari cărturari, al lui Dimitrie Cantemir, al spătarului Nicolae Milescu, al lui Dosoftei şi Miron Costin, al stolnicului Constantin Cantacuzino şi Nicolae Costin. N. nu portretizează numai domni, ci şi boieri, sau descrie colectivităţi. Hatmanul Bogdan „era cap întreg şi cunoscător de giudeţe şi vrednic de toate trebile", iar tătarii „sunt lupi apucători, pradă, robăsc, bat şi căznesc pre creştini", ei „nu mânca ca joimiri, ce mânca gospodarii, ce mânca tot carne de vacă şi de oaie, de nu-i puté să-i biruiască cu hrana, pe dânşii şi pe caii lor... Mâncat-au tot, şi pâne, şi dobitoc, ş-au jăcuit tot pân la un cap de aţă. Pe mulţi au şi robit, cu furiş, femei, fete, copii. Rămas-au bieţii oameni numai cu sufletili, bătuţi şi strunciunaţi, cum era mai rău şi mai amar, cum nu să poate nice scrie, nici a să povesti caznele şi ucisurili lor de au avut de tătari". Prin *Letopiseţul* lui N., cartea de căpătâi a lui Mihai Sadoveanu, literatura română câştigă pe întâiul ei scriitor artist.

EDIŢII: *Letopiseţul Ţării Moldovei şi O samă de cuvinte*, în Mihai Kogălniceanu, *Letopiseţele Tării Moldovei*, II, Iaşi, 1845; *Letopiseţul Ţării Moldovei şi O samă de cuvinte*. Text stabilit, glosar, indice şi studiu introductiv de Iorgu Iordan, Bucureşti, 1959 (ed. II, 1980); *Letopiseţul Ţării Moldovei*. Ediţie îngrijită, glosar şi repere istorico-literare de Gabriel Strempel, Bucureşti, 1986; *Cronicari moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce. Antologie*. Introducere, comentarii, dosare critice, glosar şi bibliografie de Dan Horia Mazilu, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Al. Piru, *Literatura română veche*, 1961; D. Velciu, *Ion Neculce*, 1969; G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, 1972; V. Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, 1974; D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească*, 1975; Elvira Sorohan, *Cartea cronicilor. Texte antologate şi comentate de...*, 1986; N. Manolescu, *Istorie critică a literaturii române*, 1990; Elvira Sorohan, *Introducere în istoria literaturii române*, 1997.

O. Ş.

Scanned with OKEN Scanner

LEVANTUL — Poem de Mircea Cărtărescu, apărut în 1990 la Editura Cartea Românească din Bucureşti (cu o nouă ediţie în 1998, la Editura Humanitas).

Text unic, greu de egalat în literatura română, *Levantul* e, în rezonanţa târzie a rudei sale de demult, *Ţiganiada* lui Ion Budai Deleanu, un „poemation" ironic şi epic, elaborat în registrul corespondenţelor livreşti, intertextuale. Melodramatic-comică în atmosfera ei de ansamblu, insolita construcţie se înscrie în registrul poemelor bizare, de factură declarat postmodernă, în care fragmentul subminează la tot pasul întregul, fiind în cele din urmă absorbit despotic de acesta (ca şi scriitorul care le creează). Pe de o parte, fragmentele aparţin, în acest caz, întregii evoluţii diacronice a poeziei româneşti, cu opriri dese şi suculente la Bolintineanu, Eminescu, Alecu Russo sau Ion Barbu; ele intră în poem în mod firesc, stârnind memoria literară a cititorului, dând jos praful de pe lexicoane, incitând la depistarea „surselor", deschizând ferestre spre spaţii şi timpuri vetuste. Pe de alta, întregul aparţine poemului ca atare, înţeles ca simulacru stilistic aglutinant, ca realitate virtuală, guvernată de legea planurilor temporale simultane. Literatura se ridică aici din literatură, ca Afrodita din spumele mării; în altă ordine de idei, textele „citate" se întrepătrund reciproc, subminându-şi în mod conştient identitatea literară „absolută", pentru ca întreg eşafodajul să ofere, în cele din urmă, impresia unor funcţii stilistice relative, reunite într-o „istorie" eretică, aleatorie şi arbitrară a poeziei româneşti, de la începuturi până la Al. Muşina. La un prim nivel, se poate spune că ciudatul edificiu al poemului porneşte de la ipoteza reunirii tuturor poeţilor români (şi nu numai), indiferent de timpul în care au trăit ei, în alchimia subtilă a uneia şi aceleiaşi călimări („Ştiu că e zădărnicie tot ce-n lume amuşină, / Că sunt una Lionardo, Tassu, Şecspir şi Muşină"); după această logică virtuală, Bolintineanu poate intra în „jocul secund" al lui Ion Barbu, cum şi Eminescu poate respira, fără să se resimtă prea mult, aerul ludic, decomplexat, pe care-l inspiră optzeciştii. Miza de profunzime a construcţiei vizează, astfel, marele spectacol ludic al dizlocării faliilor temporale: *Levantul* e, paradoxal, un poem fără trecut, în care trecutul musteşte totuşi zglobiu, dar fără consistenţă; un poem deliberat şarjat, exploziv, burlesc, eflorescent, în care suverană e valoarea estetică, percepută din perspectiva formelor sale exacerbate de manifestare: pitoresc, artificiu, parodie, ornament. Stilul uneşte, ironic, *Sezession*-ul vibrant, îndepărtat, iresponsabil, al Vienei burgheze, cu ornamentica magică, materială, de voaluri grăbite, a seraiurilor de pe lâncedele maluri ale Bosforului; mediul poemului e, pe de o parte, amorul, povară sufletească grea, situată la jumătatea drumului dintre înălţimea cathară a iubirii şi flirtul comun, lejer, de pe plajele contimporane ale Senei („Ci tu vecinicul amoriu între pagine îl cauţi"), şi, pe de alta, intriga politică subversivă, pusă şi ea sub semnul *qui pro quo*-urilor de ocazie, dar şi sub acela, aproape „obligatoriu", al traseului antropologic iniţiatic, consumată aici într-o peşteră. Focul concentrat al acestor tribulaţii artificiale vizează ascunderea cu grijă a neantului ce se întinde sub coaja apetisantă a lucrurilor şi oamenilor; *Levantul* devine, astfel, un poem ce se refuză abisului, dintr-o prea mare teamă de abis; eticului: dintr-o teamă prea mare de morală; morţii: dintr-o prea mare teamă de extincţie. De aceea, logica poemului constă în reverberarea, în proliferarea la nesfârşit a suprafeţelor, cum fac oglinzile speriate de propria lor opacitate; fundamentul jocului parodic e afirmarea cu orice preţ a existenţei, prin dozarea în exces a unor clişee medii recurente, cum sunt histrionismul, melancolia bovarică, râsul sarcastic, mişto-căreala. Din perspectiva poetului, care va fi atras în cele din urmă în urzeala complotului pe care îl construieşte propriul său poem, coagulante sunt saturnismul levantin parodiat („Dân posomoreala-mi neagră te gândesc adeseori") şi melodrama, creuzet provincial accesibil, în care „marele" tragism al vieţii se dizolvă în apa liniştit băltitoare a provincialismului bovaric („Şi dreptate ai, copilă, căci nu este nici o gramă/ Dân a lumii scrieri toate să nu aibe melodramă"). Scenariul poemului se brodează pe canavaua unei conjuraţii politice antistatale, întârziate un timp de episoade colaterale, de trasee antropologice simbolice, de anacronisme meşteşugit inserate în text, dar în cele din urmă izbutite. Bogăţia detaliilor sugerează la modul ironic că Domnul pe care conjuraţii danubiano-levantini vor să-l

Scanned with OKEN Scanner

doboare e „etern", fiind timp destul pentru răsturnarea sa de la putere. De aceea, Manoil, protagonistul acțiunii, nu se grăbește defel, dimpotrivă: făcut prizonier de Iaurta Chiorul, killer fioros, stăpân peste apele Sudului, el intră nesperat în grațiile piratului, atunci când acesta află că Manoil tocise la Cambridge aceleași bănci școlare vechi pe care le lustruise și zănatecul său fiu, Zotalis. Masa pe care o dă Iaurta în cinstea fostului său prizonier e antologică: „Stau în jur de mese lunge toți piratii suduind/ Și înfulecă ca vierii, cu mâncce se ștergând, / Hohotesc și latru Mavros, Nicodimos și cu Iorgos/ P-un cap d'operă de cină, margaritas ante porcos:/ Căci zăreai sub maioneza străvezie și-nspumată, / Icre de chefal cu boaba mărgărint și marinată/ De stavrid în taleri lunge ciocănite-n cositor./ Crapi tăiați pe lung cu solzii ca de sticlă, ce se-omor/ Grecii după ei când burta albă-i plină de stafizi, / De lămâie de Messina au în jur felii limpizi./ Purcelusi umpluți cu-alune, care pielea le-a crăpat/ Au piper și-enibaharuri pe spinare și pe lat, / Conjurați de chifteluțe cu mărar și hasmațuki, / țelină ce face s-arză ochii negri care țuchi-i..." Registrul fantezist al descrierii e de sorginte manieristă, poetul făcând, în preambulul cântului al doilea, elogiul unui Borges, „cărui mamă-i fu oglinda iară tată labirint"; escaladarea feerică a detaliilor e reluată pe parcursul poemului prin opriri rapace asupra unor ametiste și giuvaericale, semn că, în elaborarea de ansamblu a textului, trebuie urmărite două filoane principale, al doilea subdivizându-se, la rândul său, în alte două, secundare: acțiunea ca atare pe de o parte, și maniera luxuriantă de a scrie pe de alta, care evoluează pe două linii: autoreflexivitatea ironică „auctorială" (artele poetice de la începutul fiecărui cânt sunt esențiale!), la care se adaugă meșteșugita iradiere reciprocă a corespondențelor intertextuale. Din locul în care am lăsat-o, acțiunea poemului continuă prin neîncetata lărgire a numărului conjuraților: Iaurta și Manoil devin frați de cruce, sforțările celui dintâi de a stoarce un burgăre de sânge din năprasnicul său braț fiind antologică; la un prim popas, la Zante, Manoil își întâlnește sora, pe Zenaida, fericita posesoare a unei scrisori expediate din țară de către captivul (din voia tiraniei) literat Iancu Aricescu (admirator al lui Che Guevara), în care se dau toate detaliile privind circumstanțele astrologice în care poate fi capturat Vodă. Occidentul participă activ la răsturnarea tiraniei danubiano-pontice prin persoana căpitanului cu iz medieval dar apucături strengăresc-levantine, Languedoc Brillant, nimerit prin părțile locului dintr-o excesivă admirație suspinătoare pentru Zenaida; conjurații sunt îndreptați să meargă spre insula Hosna, unde zănatecul Leonidas Ampotrofagul, proprietarul unui dirijabil, face elogiul vârstei moderne a tehnicii, fiind în cele din urmă convins de soția lui (republicană, „fămeie rumâncă de la Ploiești – scrie Aricescu -, care numai cu libertaua și egalitaua îl amețăște de la cântatul cocoșilor până la al cucuvăilor") să se pună (cu „beșică" cu tot) la dispoziția expeditionarilor. Având de partea lor sprijinul nepretuit al tehnicii și al vânturilor planetare, conjurații se despart în două grupe: tradiționalul Iaurta își conduce piratii spre Giurgiu pe marea învolburată, în timp ce Manoil, Leonidas și ai lor urcă în „beșică", cu gândul de a pregăti un desant ucigaș în Turnul Colții, de unde Vodă urma să fie răpit pe când admira pierdut o cometă. Nacela se prăbușește însă pe o insulă, expeditionarii afundându-se într-o grotă adâncă, unde dau peste începutul și sfârșitul lumii, închise în „globul dă cristal din palma principesei Hyacint". Cântul al șaptelea e un poem cosmologic psihopomp, prilejuit de imersiunea în regatul „invers" al Soarelui Negru („Ce Moiră ne împinse să-ți vedem subt pleoape sorii – o întreabă Manoil pe „feea Hyacint" -/Sorii negri ce în pepturi ne aprind un negru foc?"); este cântul care strânge rostul simbolic al întregului poem („Poate că scrisei «Levantul» doar să aflu globul ista/ Ce cătase Lionardo și-l cătase Gianbattista"), cu câteva deslușiri esențiale: recurența *negrului* din mai multe cânturi, ființele hermafrodite (Hyacint e una dintre ele). Pe de altă parte, cântul trimite în mod evident, în regim intertextual, la *Memento mori* al lui M. Eminescu, reluând motivul biblic al „deșertăciunii deșertăciunilor". Ieșiți din grotă, expeditionarii se arată deasupra Giurgiului înmărmurit de spaimă și de mirare cu „beșica", fac joncțiunea cu gloata lui Zotalis, sosit de la Cambridge pe căi ocolite, îl implică pe autor în realizarea complotului (constructor al poemului, acesta ajunge să fie absorbit de ființa vorace a acestuia: literatura își devorează autorul, numai cititorii rămân

Scanned with OKEN Scanner

neîngurgitați...), și-l detronează pe Vodă, pe tronul acestuia urcând laurta cel cu un singur ochi (dar ager), după bunul principiu cutumiar autohton că locul unui ticălos nu poate fi luat decât de unul și mai mare decât el („Cocoțat pă tron în capul mesei large șade Vodă./ Cum arată? Arătarea i se schimbă după modă, / Căci același e Tiranul în giubele au în frac, / și-l cunoști și-n leu, și-n vulpe, și-n mintos și-n prostănac."). *Levantul*, o capodoperă inepuizabilă, luxuriantă, se recitește la infinit, cu admirație înzecită pentru talentul singular al celui mai înzestrat scriitor român al generației '80.

EDIȚII: *Levantul*. Editura Cartea Românească, 1990 (o altă ediție în 1998, la Editura Humanitas).

REFERINȚE CRITICE: Virgil Sorin, în „România literară", nr. 19, 1991 (interviu cu autorul); Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996; Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, 1998.

Șt. B.

LIBERTATEA DE A TRAGE CU PUȘCA — Volum de versuri de Geo Dumitrescu, publicat la Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă. Cuprinde versuri scrise – după mărturia autorului – între 1940-1943, ca „zvon /al/ unei reacții de inconformism și oroare, de împotrivire și defetism față de dictatură și războiul ei odios, față de literatura de goarnă și cădelniță care acompania, zelos și festiv, crimele și teroarea fascismului". Opt din poeme sunt reluate din ciclul *Unu* al volumului de debut al lui **G. D.**, *Aritmetică* (1941). Anunțat inițial – în 1943 – sub titlul *Pelagră*, la Editura Prometeu, interzis apoi de cenzură, volumul va apărea sub titlul definitiv abia în 1946, fiind distins (grație recomandării lui P. Comarnescu) cu Premiul Scriitorilor Tineri al Editurii Fundațiilor Regale. Poemul care dă titlul cărții apăruse mai întâi (sub titlul *Luna de la Trebizonda*) în „Kalende", nr. 3/ martie 1943.

Potrivit mărturiilor autorului, ca și concluziilor celor mai importanți exegeți ai săi, volumul se naște ca expresie a unei duble revolte: la nivel existențial și cultural, totodată. „La douăzeci de ani, când scria *Libertatea...*, /G. D././ era foarte sincer dezabuzat. Senzația de a fi trăit totul, de a fi experimentat totul, de a fi văzut prea multe nu era artificială, nu era poza unui adolescent teribil, ea trebuia și trebuie să fie luată în serios /.../ fără a-i suspecta, din pricina expresiei teatrale, autenticitatea, dramatica intensitate. Teatralitatea gesticulației era un indiciu al preaomenescului ei. Niciodată un conținut puternic nu nimerește nota «firească». /.../ **G. D.** și-a subminat încă de la început orice posibilitate de a fi patetic, dar acest refuz, ca și respingerea înverșunată a oricărui dat, dinlăuntrul sau dinafara sa, naște un patos tenace" (L. Raicu). Fascismul împotriva căruia își ridică vocea, angajarea imediată a unora dintre texte, toate acestea nu reprezintă decât expresia contextual-istorică, alegorică (în plan stilistic) a unei viziuni asupra cosmosului degradat, a lumii învechite și bolnave, expresie de un indeniabil neoromantism. Poemul ce dă titlul cărții, amplă înscenare în care „oamenii se mișcă ireal, apatici, afișând un indiferentism provocator" (I. Bălu), text cu mesaj antirăzboinic explicit, este totodată o pledoarie pentru autenticitatea existenței (și a eroismului, și a suferinței), împotriva istoriei ca înscenare cinică a unor destine alienate. Formula lirică își atinge imediat cel dintâi scop propus, acela de a-și șoca cititorii: abia apărut (după interdicții prealabile), volumul se vede acuzat de decadență; revendicându-se de la climatul avangardist al mediilor literare de stânga, în România celui de-al doilea război mondial, el se raliază programului „antiacademic", care – așa cum remarca G. Călinescu în cronica din „Națiunea" – „e și ea o academie întoarsă". Sfidarea, revolta, ironia, refuzul îndoctrinării fac parte din noul cod – ilustrat în chip excepțional de **G. D.**. Cartea este, de-aceea, interesantă în primul rând ca o mărturie de istorie literară, ea „are câteva din semnele epocii în care s-a născut. Gesturile de sfidare a societății, voința de a epata pe burghezul mediocru, fără idealuri și fără entuziasme, nu sunt străine de «fronda» suprarealiștilor întârziați sau de boema euforică a lui D. Stelaru" (D. Micu, N. Manolescu). Volumul este, în întregul său, un aliaj paradoxal (ceea ce revine la același cod al antiacademismului, în ultimă instanță) de „nouă gravitate" a discursului liric (în căutarea autenticității) și de spirit ludic, menit a submina tot ceea ce este ordine (existențială) sau canon (cultural). Reluând metafora agresivă a titlului, I. Negoițescu observa că poetul „trage, așadar, cu pușca în idei, în forme, în sentimente, în poezia însăși și se amuză cu o picantă notă sceptică". Cu atât mai

Scanned with OKEN Scanner

ironic ne apare astfel un poem precum *Despre certitudini*, elaborat în 1943 şi dedicat lui M. R. Paraschivescu: poetul va rămâne, de altminteri, până la deplina maturitate, un căutător de certitudini măcinat de o perpetuă îndoială; o filiaţie camilpetresciană nu poate fi exclusă, dar zeflemeaua (şi autoironia) potenţează apetitul eventualelor lecturi intertextuale. În fapt, recâştigarea autenticităţii nu se poate face decât prin punerea în cauză a expresiei, presupus înşelătoare; ironia este strategia esenţială, la **G. D.**, pentru provocarea acestei crize, pentru subminarea cuvântului-clişeu. Analizând valenţele jocului ironic din *Libertatea de a trage cu puşca* , E. Simion situa în prim-plan efortul autorului de a lua „în derâdere obiectele sacre ale poeziei tradiţionale": poetul ipostaziat „în termeni profanatori", literatura „cu clişeele ei prestigioase", cosmosul -„spaţiu sacru al evaziunii lirice", erosul lipsit de orizont metafizic (unde imaginea e „viguroasă, de crudă nuditate" – I. Bălu). Numeroşi comentatori au văzut în această înstăpânire a ironiei o particularitate regională, un adevărat clişeu al receptării critice fiind acela potrivit căruia *Libertatea de a trage cu puşca* ar fi „o manifestare a spiritului muntenesc: polemic până la agresivitate, cu mari rezerve, totuşi, de candoare, inventiv, «simpatic», «neserios», cu conştiinţa neseriozităţii, ironic, cordial, la nevoie sarcastic şi necruţător" (E. Simion). Într-o asemenea gamă ironică, miza o reprezintă chiar firescul existenţial: „pentru a se regăsi pe sine, cel autentic, debarasat de orice convenţie, poetul trebuie să reînsceneze spectacolul Literaturii în care rolul său este din nou, ca în bunele vremuri avangardiste, acela de tulburător al ceremonialului liric, de negator al lui" (I. Pop). Ameninţat, într-o atare căutare a autenticităţii, este însuşi subiectul liric, redefinit prin elemente nepoetice, dar şi revoltat – la nivelul imaginarului – împotriva recuzitei de filiaţie romantică a „configurării eului". Textul *Portretului* (reluat după volumul *Aritmetică*, din 1942) este un manifest oricând antologic al revoltei ce îşi revendică „libertatea de a trage cu puşca": „Un ochi atent va mai putea zări, în fine, / cicatricea unei găuri în frunte, / sau, în maldărul recuzitelor inutile, / ceva ce ar putea să semene a ideal sau a munte...". La mai bine de o jumătate de veac de la publicare, poezia de tinereţe a lui **G. D.** nu încetează să fascineze orice „ochi atent", ca un pariu izbândit împotriva tuturor manierismelor, ca o aventură lirică la capătul căreia eul şi-a câştigat nu doar expresia nouă, ci – mai important – autenticitatea.

EDIŢII: antologat în ediţiile de autor *Nevoia de cercuri*, Bucureşti, 1966; *Versuri*, cu o prefaţă de Lucian Raicu Bucureşti, 1981.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, în „Naţiunea" III, nr. 537, 12 ianuarie 1948; D. Micu, N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; A. Martin, *Poeţi contemporani*, 1967; D. Dumitriu, în „România literară", nr. 29, 1970; I. Negoiţescu, *Însemnări critice*, 1970; Şt. Aug. Doinaş, *Poezie şi modă poetică*, 1972; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; M. Popa, *Dicţionar...*, 1977; E. Manu, *Eseu despre generaţia războiului*, 1978; P. Poantă, *Radiografii*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; I. Bălu, *Nostalgia absolutului*, 1981; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; Vl. Streinu, *Poezie şi poeţi români*, 1983; D. Micu, *Modernismul românesc*, II, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, 1986; Alex. Ştefănescu, *Prim plan*, 1987; Ovid S. Crohmălniceanu, în „România literară", nr. 34, 1989; N. Manolescu, în „România literară", nr. 33, 1989; G. Dimisianu, în „România literară", nr. 18, 1995.

I. B.

LIMPEZIMI — Volum de versuri de Ion Pillat. A fost publicat la Editura Scrisul Românesc din Craiova, în anul 1928. Cuprinde ciclurile *Limpezimi*, *Acuarele în Deltă*, *Ceruri străine*, *Popas la Stambul*, *Stanţe* (zece poezii traduse din Jean Moréas), *Interior*, *Calendarul viei*, *Elegii*. Ciclul *Calendarul viei* a fost trecut în sumarul ediţiei a doua a volumului *Pe Argeş în sus*, tipărite în 1936 la Bucureşti, în colecţia „Biblioteca pentru toţi" a Editurii Universala Alcalay & Co. Poeme din *Limpezimi* sunt reluate, într-o ordine diferită de cea originară şi cu unele titluri schimbate, în volumul *Pasărea de lut* (Bucureşti, Ed. Adevărul, 1934). Volumul este reprodus în forma sa din 1928, cu eliminarea ciclului de traduceri din Jean Moréas, în ediţia definitivă de *Poezii*, vol. II, apărută în Editura Fundaţiilor Regale în 1944. Poeziile au fost scrise în perioada 1923-1927, majoritatea la Bucureşti şi Miorcani. Despre ciclul *Calendarul viei*, poetul notează că a fost „conceput în via de la Florica" (zece din cele douăsprezece poeme sunt datate, totuşi, cu anii 1925-1926, la Miorcani, două fiind definitivate în Bucureşti).

Scanned with OKEN Scanner

Apreciat ca „mai puțin unitar, mai fărâmicios" (Cornel Regman), volumul a fost situat de critică într-o etapă finală a „tradiționalismului" pillatian în care, „stoarsă de sucuri, poezia lui a căpătat limpezimi de diamant", devenind, în raport cu reperul cel mai înalt, *Pe Argeș în sus* (1923), „o poezie a senzațiilor rafinate, în special vizuale, olfactive și gustative, (care) se produce într-un material deloc nou, reprelucrat cu o artă de giuvaergiu" (D. Micu). Despre „melodia versului" și „virtuozitatea versificării atingând cea mai înaltă treaptă pentru întreaga lirică pillatiană" vorbește și Cornel Ungureanu, argumentând clasicismul lui **I. P.** (Al. Philippide observase, mai devreme, că titlul cărții „se potrivește întregii opere poetice a lui Ion Pillat. Adâncimea limpede e însușirea de căpetenie a clasicismului"). Poemele din acest volum se fac, desigur, ecoul liric al unor privelişti diverse, culese deopotrivă din spațiul autohton, cel mai frecvent evocat (ținutul argeșean, Miorcanii moldoveni, Delta) și din alte geografii (de exemplu, cea musulmană), se restrâng, alteori, în perimetrul interiorului domestic (v. ciclul *Interior*). O unitate există, totuși; și ea ține de natura descriptivă a acestei poezii – cele mai multe poeme sunt niște pasteluri – și de culoarea lirismului, – senin-melancolic, marcat de trecerea inexorabilă a timpului și de căutarea unor repere durabile în peisajele contemplate. Din acest punct de vedere, continuitatea față de volumul din 1923 este ușor de sesizat, cu atât mai mult cu cât un întreg ciclu – cele douăsprezece piese din *Calendarul viei* – ne întoarce în mod explicit spre lumea de la Florica iar câteva motive lirice de bază revin: toamna și amintirea, pribegia și întoarcerea în ținuturile străbune, intima comunicare dintre trecut și prezent (cu imaginile laitmotivice ale râului și drumului, ale „casei amintirii" etc.). Ciclul inaugural, purtând și titlul cărții, îi dă și tonul fundamental, versurile sale stând sub semnul limpidății solare a peisajului și a stării de suflet pe care o generează. Primul text din volum vorbește deja despre „murmurul încetinel/ De ape limpezi legănate-n scoc" al „gârlei liniștite" în care „cântă roata unei mori", în apropiere, alte „ape limpezi" de râu, prin care „privești... până-n fund/ Nisip de aur tremurând lumini", apoi „râul plin de soare, plin de cer"; mai încolo, un drum din vie „ce suie-n limpezimea lui Prier", la cotitura căruia „un piersic proaspăt înflorit pe cer" pare „un tânăr zeu pe țărmul de colină/ (ce)-aduce scoici trandafirii pe braț", sau priveliștea unor coloane albe („Pe vârful dealului de unde vezi/ Albastrul șes al vremii și al zării, / Răsar cu seara, zvelte din livezi, / Și albe ca fecioare-n portul țării") asociază luminozității peisajului local amintirea universului clasic, arcadian, pe care cărți următoare, precum *Țărm pierdut* (1933) și *Scutul Minervei* (1936), îl vor evoca aproape în exclusivitate. Fine irizări de lumini și jocuri de umbre, culoarea niciodată stridentă dau tonuri de acuarelă acestor poeme descriptive, fără exces de imagistică, aducând însă în sprijinul sugestiei armonia sonoră a versurilor: „sub umbrare de frunze prin care/ Lumină de soare se cerne-n pahare", „prin chiparoși amurgul brumând și tremurând/Și-n suflet nostalgia", „Nălucitor, o liră de-argint s-a destrămat"... Un fel de replică a părăsitei „case a amintirii" din celebra *Aci sosi pe vremuri* (în volumul din 1923) este aici *Hanul cu rândunici*, ce reactualizează și motivul tradiționalist al *întoarcerii,* în timp ce un poem ca *Primăvară* readuce, în atmosfera solară, melancolia trecerii în contrast cu statornicia marilor elemente naturale, tot ca în *Pe Argeș în sus*, în versuri, ele însele, de o mare simplitate expresivă: „E soarele biruitor. Cireșii/ Au ridicat, învinși, steag alb în vânt./ Livezile își numără plăieșii. / Un cuc dictează pacea pe pământ./.../ Și sus, pe zarea vremii, ca o dungă/ De mări albastre cu sclipiri de nea, / Bucegii neclintiți, pe când se-alungă/ Și tren și primăveri și viața mea." Sub semnul aceleiași calme și ușor elegiace contemplații stă și ciclul *Interior*, – suită de „naturi moarte" în care emoția în fața peisajului e transferată în spațiul odăii și al obiectelor ei, – tablouri, cărți, vaze cu flori, icoane, bibelouri, ce nu se impun însă atât prin relieful plastic cât prin reverberațiile într-o sensibilitate predispusă reveriei ce dematerializează lucrurile, le înconjoară cu halouri muzicale, le simte parfumul secret. „Limpezimile" sunt aici ale acestor stări de evanescență, în clar-obscurul atmosferei: „Pe scrinul scund, pe masa de mahon, / Cleștarul cupei picură amurg./.../ Se cern garoafele lui Luchian/ Și sângerate curg din rama lor.../.../ Pe-o strachină un cerb a tresărit.../ Și de pe raft, din fiece volum, / Poeții ies s-asculte liniștit/ Un cântec risipit ca un parfum"; sau, text-efigie pentru această lirică a contemplației ce vrea să

Scanned with OKEN Scanner

reţină efemerul, versurile din *Cleştar*: „Să prind neaua verii şi-o floare ce moare, / În faţa oglinzii am pus un pahar"... Foarte apropiat de universul din *Pe Argeş în sus* este ciclul de douăsprezece poezii *Calendarul viei*, care oferă câteva din paginile cele mai consistente liric ale cărţii. Fiecare piesă poartă ca titlu numele popular al lunii pe care o reprezintă (*Mărţişor*, *Prier*, *Florar*, *Cireşar*...) şi este alcătuită din distihuri, având structura ritmică a „alexandrinului românesc" utilizat de poet îndeosebi în volumul amintit. Programul tradiţionalist transpare în multe versuri ca afirmare a unui sentiment al pământului, al legăturii perene cu peisajul autohton şi cu oamenii lui, al comunicării osmotice dintre prezent şi trecut, ca, de pildă, în primul poem al ciclului, *Mărţişor*: „Te simţi legat de toate – nu poţi urni o piatră.// Aceste lucruri simple ce veşnice îţi sunt!/ Ce sfântă bucurie descoperi în pământ.../ Pe unde-au mers părinţii îţi duci şi tu copiii.// O nouă viaţă astăzi de viaţa veche legi". Încă o dată, sufletul omului se regăseşte în natura contemplată, lunca argeşeană e din nou „deschisă ca o carte" (după cum în cartea din 1923, „priveliştea" trebuia să fi „o psaltire"), natura e pătrunsă nu doar de luminile clipei prezente ci şi de trecutul sedimentat, retrăit prin contemplare, reamintit de sunete familiare (toaca, clopotele şi clopoţeii, murmurul apei, foşnetul pădurii). Acest univers bucolic şi agrest (trimiţând, cum s-a observat de către comentatori, la Vergiliu dar şi la Francis Jammes, din care poetul tradusese împreună cu Perpessicius) îşi asociază vitalitatea frustă cu însemnate elemente livreşti. **P.** face din evidenţierea caracterului programatic al ciclului o ocazie de nuanţare a lirismului său de cărturar ce gustă în egală măsură emoţia elementară şi cea, mai complexă, a Bibliotecii, – iar numele de referinţă sunt cele ce puteau fi ghicite din motivele poetice preluate sau înrudite, din culoarea senin-elegiacă, „horaţiană", a lirismului; le regăsim, de exemplu, în finalul poemului *Undrea*: „Şi, ca poet al viei serbându-i sfântul hram, / Închini pentru Horaţiu, Virgil şi Francis Jammes"; sau, pe teren românesc, în *Vinicer*: „Ca Anton Pann de veseli când da de un nerod, / Cu metodologie să bem al viţei rod". (Oarecum nouă este, în această suită, nota ironică prin care poetul agrest se desparte de lumea cafenelei bucureştene, a „esteţilor" şi a oraşului în general: „Să uiţi de capitală, de genii, de confraţi"...). Nu lipseşte din galeria „modelelor" nici Alecsandri, prezent cu a sa reverie la gura caldă a sobei, în preajma vetrei, încă din *Ctitorii* ce deschideau *Pe Argeş în sus*: „Gândeşte-te la omul acela din Mircești, / Senin la gura sobei ca tine – îl iubeşti"... Ultimul ciclu al volumului, *Elegii*, continuă – însă cu o mai scăzută vigoare lirică – linia poeziei descriptive cultivate până acum, într-o formulă clasică mai cuminte (câteva poeme sunt scrise în ritmuri eminesciene). Mai autentic elegiac sună ultima piesă a ciclului, *De voi muri*, în care s-a văzut un fel de *Mai am un singur dor* al lui **I. P.** (C. Ciopraga): „De voi muri – departe de cetăţi/ În brazda neagră-a plugului, la noi, / Să mă lăsaţi culcat pe spate, gol, / În mână cu o ghindă de stejar"...

EDIŢII: *Limpezimi*, Craiova, 1928; *Pe Argeş în sus*, Ediţie nouă, definitivă, Bucureşti, 1936; *Poezii*, Ediţie definitivă, vol. II, Bucureşti, 1944; *Poezii*, Antologie şi prefaţă de Aurel Rău, Bucureşti, 1965; *Poezii*, I-II, Antologie de Dinu Pillat, Prefaţă de Mircea Tomuş, Bucureşti, 1967; *Ceremonia naturii*, Antologie şi studiu de Victoria Ana Tăuşan, Bucureşti, 1973; *Poezii*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Cornel Ungureanu, Bucureşti, 1975; *Pe Argeş în sus*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Ioan Adam, Bucureşti, 1984; *Opere*, II, *Poezii 1918-1927*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic, tabele sinoptice, note variante şi comentarii de Cornelia Pillat, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: Perpessicius, în „Cuvântul", nr.1391, 1929 (*Opere*, vol.III, 1971); Al. Philippide, *Poezia românească dintre cele două războaie mondiale*, 1960; T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965; C. Regman, *Cărţi, autori, tendinţe*, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; D. Micu *„Gândirea" şi gândirismul*, 1975;Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, 1980. D. Ş. Drăgoi, *Ion Pillat*, 1984.

I. P.

LOCUL UNDE NU S-A ÎNTÂMPLAT NIMIC — Roman de Mihail Sadoveanu. A apărut în anul 1933 la Editura „Adevărul" din Bucureşti, în acelaşi an cu *Creanga de aur*.

S-a afirmat că **M. S.**, asemeni altor scriitori ai vremii, a văzut în târgul de provincie un adevărat cimitir moral (Ovid S. Crohmălniceanu). Într-adevăr, scriitorul evoca această lume ca pe un univers închis în care fiinţa umană este condamnată la o existenţă ternă, apăsată de fatalitatea neputinţei de a ieşi, a renunţării şi ratării. Romanele *Floare ofilită* (1906), *Apa*

Scanned with OKEN Scanner

morților (1921) și *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, nuvelele *Balta liniștii*, *Haia Sanis*, *O zi ca altele* sunt scrieri axate pe tema aspirațiilor înăbușite ale unor ființe care trăiesc într-un mediu social opac, larvar, ostil iubirii și elanurilor sufletești nobile. Un univers al eroziunii lente a unei umanități abulice și meschine. În acest repertoriu tematic mai intră desigur și *Însemnările lui Neculai Manea*, *Oameni din lună*, *Cazul Eugeniței Costea* ș.a. În *Prefața la o nouă tipăritură* (1942) scriitorul și-a numit opera „nuvelă" și și-a fixat ca arie de inspirație „lumea orașelor și târgurilor noastre de acum un secol" care îi apărea „ca o mascaradă improvizată", iar drept scop, revelarea unor „aspecte fugitive și ascunse ale târgurilor noastre provinciale". Deși în aparență nu se întâmplă nimic („Aici, în acest târg, e exclus să se petreacă vreodată o dramă. Aici nu se întâmplă niciodată nimic; fatalitatea supune totul sub viscolu-i cenușiu"), umanitatea care populează opera, aflată sub zodia unui destin inexorabil, trăiește, în general, o dramă a înfrângerii. Prințul Lai Cantacuzino, „doctor în drept de la Paris, urmaș al împăraților de la Bizanț", iubitor de singurătate, tihnă patriarhală și inactivitate, ușor abulic și visător, rătăcit parcă în „acea neînsemnată și cenușie aglomerație urbană, cum îi zicea el, fără formă, fără plan și fără caracter", este figura centrală a târgului. În jurul lui se grupează o galerie de personaje tipice acestei lumi. Unei asemenea lumi anoste din care încetase să mai dorească să evadeze, el îi fixează și un diagnostic numind-o „geografia plictisului său". Prizonier resemnat al mediului căruia-i simte ostilitatea, prințul melancolic, „biruitor al toamnelor", are adesea senzația existenței sale anacronice („Suntem niște anacronisme. Funcția noastră e să dispărem"). El se referă la stirpea boierimii vechi pe care o reprezintă, intrată într-un inexorabil declin. Identificat cu universul domestic, cu biblioteca, stampele și pianul, el își creează sau, cel puțin, are această impresie, o lume a sa, din care fac parte Chopin și Musset și jurnalul pe care-l ține cu neregularitate în limba franceză și care în fond trebuia să fie o modalitate de expresie a amorului propriu. Umanitatea spectrală care gravitează în jurul său poartă toate însemnele mediului. Nici chiar legătura sa cu Aglae Argintar, soția unui general în vârstă, nu poate provoca vreo dramă, pentru că „aici sunt excluse dramele și exploziile. Aici nu se poate întâmpla nimic". Prințul și generăleasa vor încerca o experiență inedită – a transformării Dariei Mazu, fiica unui om de mahala, într-o veritabilă domnișoară cu educație și stil. S-ar părea că se reeditează experiența personajului lui Bernard Shaw din *Pygmalion*. Ca și eroina engleză, Daria Mazu devine obiect de preocupare și de studiu din partea celor doi, și îndeosebi a prințului. Fata descoperă treptat o altă lume decât cea în care o crescuse Vasilică Mazu, tatăl avar și cămătar, pus pe căpătuială și pe care îl urăște. Ea se opune cadrului opac din care dorește să iasă, prin orgoliu, educație, nostalgia unei existențe ideale și deopotrivă utopice. „Eleva" lui Lai și a doamnei Aglae Argintar „avea dispoziții fine pentru muzică și literatură", „ochi magnifici", însă era condamnată iremediabil la un destin tragic, pentru că „Dumnezeu a pus în ea elementele altei evoluții". Cei doi se joacă cu viața ei, „dezrădăcinând-o și dezechilibrând-o". Manierată și educată acum, Daria nutrește un sentiment de iubire pentru „profesorul" ei. Din disperare, se căsătorește cu maiorul Ortac și-și sporește nefericirea. Vizita pe care o face prințului și care este echivalentul unei indirecte dar fine mărturisiri de dragoste marchează începutul disoluției interioare a personajului. Refuzul prințului prin eschivarea de la cuvânt (pentru ea prințul avea doar „o mișcare sufletească până la lacrimi") potențează drama Dariei, care se recunoaște învinsă de soartă. Fără să poată da semnificație și curs iubirii ei, prințul însuși se chinuie între intenție și dorință, pasivitate și voința de acțiune. Explicația lui oferită la bal („Împrejurările nu mi-au îngăduit să deslușesc bine ce era între noi") grăbește hotărârea Dariei de a se sinucide, înecându-se într-o baltă împreună cu fratele ei nebun, Emil. Negăsind nici o ieșire, ea nu putea să-și inventeze o viață dublă, bazată pe compromis. De-a lungul celor peste șaizeci de ani de la apariție, romanul a înregistrat mutații critice fundamentale. La data editării, Pompiliu Constantinescu descoperea în el „însuși locul comun al mai tuturor romanelor sociale" sadoveniene; mai mult, vedea o autopastișă, identificând în ea materia comună a operelor scriitorului pe această temă, „o senzațională carte de autoimitare", cu ecouri din Anatole France. Cu observația că la **S.** este vorba de „repetarea în variantă a temelor" și că „indivizii au o

Scanned with OKEN Scanner

autenticitate fenomenală, nu însă una structurală", George Călinescu deschide o nouă perspectivă în considerarea operei scriitorului, în direcția căreia va evolua abundenta critică sadoveniană din anii 70. Într-un eseu remarcabil din volumul *Teme* din 1971, Nicolae Manolescu a definit realismul lui **S.** drept un „realism al imaginarului", în sensul în care autorul își inventează lumea proprie pe care o aduce în operă. În calitatea lui de *raisonneur*, de martor reflexiv, melancolic și nostalgic al lumii în care a decis liber să trăiască, Lai Cantacuzin participă la evenimente creând întotdeauna o distanță între sine și ceilalți. Comunicarea are loc pe un plan al exteriorității, chiar și cu Daria în cele din urmă, dincolo de care există forul său lăuntric secret. Într-un asemenea personaj, N. Manolescu identifică un *alter ego* al scriitorului aflat „într-o ipostază sceptică, leneșă, care suportă mai bine osânda de a trăi decât de a povesti". Numai că această ipostază pare improprie unui scriitor–demiurg cum este **S.**. Jurnalul lui Lai ar fi romanul însuși în versiunea prințului, iar **S.** scriitorul care meditează asupra romanului, încât cartea devine implicit și romanul unui roman, în sensul unor scrieri ale lui André Gide (ex. *Falsificatorii de bani*). Prințul are intenția să fixeze universul provinciei într-o lucrare sociologică, Lai fiind, după G. Călinescu, „sociologul impurității etnice a provinciei". Implicat malefic sau benefic în destinul unor personaje pe care le influențează, prințul participă la viața lumii în care trăiește și în același timp se detașează de ea. Dariei Mazu îi modifică radical condiția existențială, în sensul descoperirii conștiinței de sine, devenind simbolul destinului fetei, pe care o creează, o formează și pe care, abandonând-o, o ucide. El rămâne în mod deliberat într-o stare de expectativă primejdioasă. La ambiguitatea atitudinii sale se adaugă starea de lene și de apatie care nu-l vor determina s-o elibereze pe Daria și s-o integreze în lumea sa. El poate să fie, în interpretarea lui N. Manolescu, tentatorul cinic sau salvatorul providențial, „Diavolul sau Dumnezeu", „îndrăgostit candid de Daria, și instrumentul teribil al destinului ei". Cert este că, prin refuzul de a da un sens mișcărilor ei sufletești, prințul îi hotărește soarta. Regăsirea în final pe o aceeași axă a iubirii mărturisite este de fapt o falsă regăsire, ireparabilul se va produce, prințul intervenind din nou, în finalul cărții, pentru ultima oară, hotărâtor și destructiv, în destinul Daricl. „Străin de toate", ancorat într-o „geografie a plictisului", Lai Cantacuzino este, după observația lui Mircea Zaciu, un „Ghepard" moldav, iar Daria Mazu, „floare ofilită", își găsește corespondență în personajul Angelicăi. Seria acestor rafinate asocieri cu romanul lampedusian continuă: Vasile Mazu–Sedara, Alexandru Mărcuș–Tancredi. Referințele la Musil, Italo Svevo, Cehov sau la Flaubert (Daria Mazu ar fi „Emma Bovary autohtonă") au amplificat registrul reflecției comparatiste în jurul romanului sadovenian, culminând cu „existențialismul" lui Lai (remarcat de Zaharia Sângeorzan), dat fiind sentimentul său de „greață", de absență a comuniunii și a speranței. Întrunind atributele capodoperei veritabile, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, circumscrisă unei tematici bine reprezentate în literatura română, rămâne în continuare o operă deschisă comentariului critic și fixării într-un context comparatist mai riguros precizat și motivat.

EDIȚII: *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. București, 1933; *Focuri în ceață*, București, 1942 (ed. II, 1948); *Opere*, vol. II, București, 1954; *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. Prefață de C. Ciopraga, București, 1961; *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, 1969; *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, postfață de M. Mincu, București, 1972; *Opere alese*. Studiu introductiv de Constantin Ciopraga. Ediție critică de Cornel Simionescu, Chișinău, 1993, vol. I-2.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, 4, 1970; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; G. Călinescu, *Ulyse*, 1967; M. Zaciu, *Colaje*, 1972; N. Manolescu, *Teme*, 1971; N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, 1976; Z. Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, 1976; P. Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, București, 1975 și *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; *** *Mihail Sadoveanu interpretat de...* Antologie, comentarii, tabel cronologic și bibliografie de F. Băilești eanu. Ed. a doua, revăzută și adăugită, 1977; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, 1981; I. Oprișan, *Opera lui Mihail Sadoveanu*, 1986.

V. V.

LUCEAFĂRUL — Dramă în 5 acte de Barbu Delavrancea. Premiera, 9 dec. 1910, Teatrul Național din București. Apărută în același an la Editura Socec et comp. Reprezintă ultima parte a trilogiei Moldovei. Prin tematică, prin unele

Scanned with OKEN Scanner

personaje şi situaţii, prin stil chiar, este o continuare a primei piese, *Apus de soare*, situându-se în antiteză cu *Viforul*. Mânat de intenţii educative, scriitorul nu a vrut să-şi încheie fresca prin domnia sceleratului Ştefăniţă, ci cu imaginea luminoasă a lui Petru Rareş, domnitor patriot şi viteaz, continuatorul testamentului politic al lui Ştefan cel Mare. Noua piesă este axată pe aceeaşi temă a luptei conducătorului pentru afirmarea demnităţii şi independenţei patriei. În plus, este proiectată în trecut o problematică acut contemporană, realizarea unităţii naţionale, prin alipirea Ardealului, scriitorul făcând din Rareş un vizionar.

Ca şi în cazul pieselor anterioare, Delavrancea şi-a cules informaţia istorică din izvoare diverse, de la Ureche şi Gh. Şincai, la A. D. Xenopol, urmând îndeaproape firul evenimentelor narate de aceştia. Acţiunea, lipsită de concentrarea şi dramatismul primelor piese, se întinde pe parcursul a cinci acte şi redă, la modul biografic, principalele evenimente ale primei domnii a lui Petru Rareş. Începutul este shakespearian. Străjerii de la castelul din Suceava rememorează cumplitele întâmplări ale recentei domnii a lui Ştefăniţă. Întregul act I este axat însă pe motivul „recunoaşterii". După 22 de ani de pribegie, Petru Rareş, fiul natural al lui Ştefan cel Mare, se înfăţişează singur şi neînarmat în faţa castelului din Suceava pentru a reclama tronul rămas vacant. Dar nimeni nu-l mai recunoaşte. Dovezile materiale ale identităţii sale – însemnarea lui Luca Arbore întărită de semnătura lui Ştefan, semnul de pe spata dreaptă a lui Rareş – nu reuşesc să-i convingă pe boieri. O vor face spusele Dolcăi, o bătrână cu darul profeţiei, dar mai ales mărturia Oanei, după ce Rareş evocă momentul, numai de ei ştiut, al dezvăluirii originii lor de către Ştefan, aflat pe patul de moarte. Petru Rareş este proclamat domn. În actul al doilea, acţiunea lâncezeşte. În tabăra de lângă Suceava, după câţiva ani, aceiaşi oşteni deapănă întâmplări de arme şi de dragoste din timpul campaniilor împotriva lui Ferdinand de Habsburg, a polonilor şi tătarilor. Autorul încearcă să releve dimensiunile personajului central nu atât prin angrenarea sa într-un conflict major, cât prin confruntarea cu amintirea ilustrului său părinte, prezentându-l ca un demn continuator al acestuia. Incursiunilor în Transilvania li se atribuie o motivaţie superioară („Numai să deprind pe moldoveni să se plimbe de-a cindea muntelui ca la ei acasă!... Să ne apropiem noi de chezar, să-i scurtăm din drum, luând Ardealul!..."), ca şi uciderii fiilor lui Alois Gritti, trimisul Porţii, ce încheie actul. Tot în tabără se desfăşoară acţiunea, mai susţinută, din actul al treilea, axat pe motivul luptei. Unul din conflictele piesei, cel dintre domn, ca exponent al ţării, şi duşmanii externi, atinge acum punctul culminant. În mod simbolic, cele două personaje care domină acţiunea din acest act sunt domnul şi viteazul oştean Corbea, primul rănit, al doilea mort pe câmpul de luptă. Între ei, autorul a introdus pe fiica de boier Genunea, fascinată de măreţia lui Rareş, dar regretând moartea lui Corbea, a cărui dragoste i s-a revelat prea târziu. În chiar momentul biruinţei asupra polonilor, când se rânduieşte răsplata vitejilor, este anunţată invazia turcească. Abia în actul al patrulea se desfăşoară conflictul tradiţional, bazat pe realităţile istorice, între domnitor, apărătorul puterii centralizate, al integrităţii şi independenţei ţării, şi marea boierime feudală, mânată de interese egoiste. În sfatul ţării, cea mai mare parte a boierilor, în frunte cu hatmanul Mihu, refuză lupta împotriva invadatorilor otomani. Acestora, domnitorul, împreună cu un mic grup de credincioşi, le opune, în cuvinte înflăcărate, o mentalitate eroică şi patriotică, nutrită de exemplul înaintaşilor. În cele din urmă, voievodul se pleacă în faţa sabotajului boierilor, mulţumindu-se să-l cresteze pe hatmanul Mihu cu sabia lui Ştefan cel Mare, „ca să se cunoască că nu e din neamul moldovenilor". În final, părăsit de boieri şi de ţară, Petru îşi reia pribegia. Cu un mic grup de credincioşi, el rătăceşte prin munţi. După ce se desparte de cei dragi şi de pământul Moldovei, nişte pescari, aşa cum prezisese bătrâna Dolca, îl ajută să treacă travestit în Ardeal, unde găseşte scăparea. Ca şi în celelalte piese ale trilogiei, un personaj acaparează cu deosebire atenţia autorului: Petru Rareş. Convins că „dupe cum e vodă e şi ţara! Că nu e ţară ticăloasă nicăieri. Ci domn, crai, chezar, ticăloşi", cum se exprimă un personaj, **D.** ne prezintă în protagonistul *Luceafărului* o nouă imagine a conducătorului exemplar. Dacă Ştefăniţă din *Viforul* este obsedat de ideea emancipării de sub tutela simbolică a bunicului, Rareş, dimpotrivă, vede

Scanned with OKEN Scanner

în marele său părinte un model, căruia se străduieşte să-i semene. Contactul cu pământul ţării, la întoarcerea din pribegie, ca şi despărţirea din finalul piesei îi prilejuiesc gesturi emoţionante şi accente lirice pătrunzătoare. Ca domn, el se simte exponentul întregii ţări, văzută pe axa timpului şi în realităţile ei contemporane: „Văz Moldova, Baloş, pe care am iubit-o, am apărat-o, am slujit-o, am înţeles-o în ce-a fost şi ce va să vie... În mine sunt speţele Muşatinilor şi speţele norodului topite într-una...". Călăuzit de modelul lui Ştefan, Rareş redă tronului şi ţării demnitatea şi puterea, luptând cu pricepere şi curaj împotriva duşmanilor externi şi hrănind visul îndrăzneţ al unirii tuturor românilor. Pe plan intern, el promovează o politică de dreptate, prin răsplătirea meritului şi înfrânarea poftelor acaparatoare ale boierimii. Dar, cum însuşi recunoaşte când doctorul Smil îl compară cu Ştefan, „acela era un sfânt!... Şi eu un om". Rareş nu se poate ridica la înălţimea modelului său, pe care îl trădează până la urmă, cedând în faţa presiunii boierilor şi schimbând ipostaza eroică pe cea a pribeagului tânguitor. Ca şi întreaga piesă, figura lui Rareş este o reuşită doar parţială. El reţine atenţia spectatorului prin câteva gesturi şi atitudini de mare noblеţe, dar mai ales prin inspirate manifestări oratorice. Încercarea scriitorului de a-i conferi şi alte surse de dramatism, cum ar fi dragostea reprimată faţă de Genunea, nu convinge. Dintre celelalte personaje, se reţine figura lui Mogârdici, bufonul devenit, graţie pedagogiei speciale a domnitorului, un brav, care aduce în piesă bune momente de umor. Ţăranul Corbea, viteazul îndrăgostit şi timid, simbolizează spiritul de jertfă pentru cauza ţării. Pe fundalul acţiunii se mai reliefează câteva figuri de boieri, îndeosebi dintre credincioşii domnitorului. Cât despre personajele feminine, doar bătrâna Dolca aduce un spor de culoare locală şi sugerează o dimensiune mitică. O reuşită a piesei este limba, care, şi de astă dată, se caracterizează prin bogăţie, culoare, plasticitate şi varietatea registrelor stilistice, mergând de la expresia sentenţioasă la povestirea sibilinică şi de la gluma în doi peri la cadenţa poematică. Fără a se ridica la nivelul primelor drame ale trilogiei, *Luceafărul* rămâne o lucrare meritorie a lui **D.**, care poate găsi audienţă la publicul contemporan nu numai prin noblеţea mesajului şi frumuseţea limbii, ci şi prin formula de construcţie adoptată, apropiată, cum apreciază unii comentatori, scenariului cinematografic.

EDIŢII: *Luceafărul*, Dramă în V acte, Bucureşti, 1910 (retipărită de 2 ori); *Opere*, II, *Teatru*, ed. îngrijită, prefaţă şi bibliogr. de Aurel Martin, Bucureşti, 1954; *Scrieri alese*, II, *Teatru*, ed. îngrijită de Elena Beram, studiu introd. de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1958; *Opere*, III, *Teatru*, ed. îngrijită, studiu introd., note şi variante, glosar şi bibliogr. de Emilia Şt. Milicescu, Bucureşti, 1967; *Teatru*, posfaţă şi bibliogr. de Constantin Cubleşan, Bucureşti, 1978; *Teatru*, prefaţă şi tabel cronologic de Doina Modola Prunea, Cluj-Napoca, 1982; *Opere alese*, II, ed. îngrijită, studiu introd., tabel cronologic, note, comentarii şi glosar de Emilia Şt. Milicescu, Chişinău, 1994.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, (1900-1937), 1937; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, 1970; Aurel Martin, *Metonimii*, 1974; Emilia Şt. Milicescu, *Delavrancea*, 1975; V. Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluţia genului dramatic*. Partea a II-a. Perioada 1900-1918, 1977; V. Brădăţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*, 1979; Doina Modola, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, 1983; C. Cubleşan, *Opera literară a lui Delavrancea*, 1982.

S. I.

LUCEAFĂRUL — Poem de Mihai Eminescu. Publicat în *Almanachului Societăţii Academice Socialu-Literare „România Junâ"*, Viena, apr. 1883 şi în ed. Maiorescu de *Poesii*, Bucureşti, Socec, 1884 (apărut 1883). Punctul de plecare (semnalat de M. Gaster şi cercetat, împreună cu geneza poemei, de D. Caracostea) se află în basmul *Das Mädchen im goldenen Garten*, publicat de Richard Kunisch în *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861, pe care **E.** îl prelucrează şi îl versifică în octave narative, sub titlul *Fata-n grădina de aur*, în 1873-1875. Eroina basmului versificat, o fată de împărat de o nepământeană frumuseţe, închisă de tatăl ei, spre a fi ferită de orice „rază-a lumei", într-un „palat de pietre luminoase", cu „Grădini de aur, flori de-ntunecime", e pusă să aleagă între iubirea unui nemuritor smeu („copilul sfintei mări" care nu are nici una din trăsăturile malefice ale personajului din poveştile populare) şi cea a unui muritor – tânărul prinţ Florin, care a străbătut, spre a ajunge la ea, valea amintirii şi valea disperării, adică un traseu al suferinţei („Nu ştii ce-am suferit pân-a te ajunge..."). Smeul, „născut din soare, din văzduh, din neauă", se înfăţişează fetei în două

Scanned with OKEN Scanner

întrupări: prima, demonică („Părea un demon rătăcit din soare"), e o întrupare mediată ignic printr-o stea căzătoare („Din stea născut..."), şi sub acest chip el îi promite fetei nemurirea spaţiilor celeste („Iubit de tine te-aş purta: o floare/ În dulci grădini, aproape lângă soare"); a doua, angelic-thanatică („Şi-astfel cum sta, mut înger din tării/ Părea un mort frumos cu ochii vii"), e o întrupare care are ca element mediator acvaticul („A doua zi el se făcu o ploaie.../ Pătrunde iarăşi în a ei odaie, / Preface-n tânăr sufletu-i divin..."). Iubirea nepământească a smeului n-o atrage însă pe fată, care simte dramatic diferenţa de natură dintre ei („O, geniu mândru, tu nu eşti de mine.../ Frumos eşti tu, dar a ta nemurire/ Fiinţei trecătoare e peire") şi care face elogiul eroismului născut, prin iubire, din slăbiciunea fiinţei pieritoare („Nu... om să fii, om trecător ca mine, / Cu slăbiciunea sufletului nost/ Să-ţi înţeleg tot sufletul din tine/ Şi braţul tău, de mi-a fi adăpost, / Să-l ştiu că-i slab, iubirea că-l susţine, / La om e-un merit ce la zei n-a fost...). E eroismul iubirii lui Florin, care o cucereşte şi căruia i se încredinţează. Învins de iubire, Smeul cere creatorului (lui „Adonai, al cărui gând e lumea") schimbarea condiţiei sale, dar îşi descoperă, în cuvintele demiurgului, natura indestructibilă de principiu originar, de Eon („Tu care nici nu eşti a mea făptură.../ Cuvânt curat ce-ai existat, Eone, / Când Universul era ceaţă sură"), menit să contemple trist, din înălţimea-i solitară, fericirea celor pieritori. În finalul basmului lui Kunisch, Smeul răzbuna iubirea sa înşelată, despărţindu-i pe cei doi tineri şi ucigând-o pe fată, pentru ca iubitul ei să se stingă de dor. În basmul eminescian, natura celestă a Smeului se purifică, şi răzbunarea lui se rezumă la urarea despărţirii târzii, prin moarte („«Fiţi fericiţi»", cu glasu-i stins a spus-/ „«Atât de fericiţi cât viaţa toată/ *Un* chin s-aveţi: *de-a nu muri de-odată*»"). Elaborarea *Luceafărului* începe în 1880-1881, iar în 17, apoi în 24 apr. 1882 e citită la „Junimea" *Legenda Luceafărului*, într-o variantă anterioară celei ce avea să fie publicată anul următor. Poemul e prezentat din nou „Junimii", „şlefuit" după cum notează *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, în 28 oct./ 8 nov. 1882. Pe marginea manuscrisului versiunii secunde (cca. 1881), figurează faimoasa notiţă în care poetul îşi glosează textul în sens romantic-schopenhauerian: „În descrierea unui voiaj în ţările române germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi nume/le/ lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric".

Scenariul epic minim şi „distribuţia" din *Fata-n grădina de aur* se păstrează în *Luceafărul*, poem în care T. Vianu vedea o formă de „lirică a rolurilor". „Rolurile" moştenite din basm sunt însă remodelate, fie consonant ideologiei literare a romantismului, axată pe mitografia geniului (situaţia Smeului devenit Hyperion), fie prin acţiunea de profunzime a unor figuri caracteristice imaginarului eminescian. Această din urmă situaţie transpare în evoluţia personajului feminin, de la fata de împărat care făcea elogiul eroismului uman, la prinţesa din *Luceafărul* (personaj remodelat prin contaminare cu figura „chipului din castel", exersată de **E.** în piesa *Mira* – v. infra), fiinţă bântuită de fascinaţii astrale în care transpare nostalgia unei alte condiţii existenţiale. Cu puncte de plecare în formulele de început ale poveştii („A fost odată..."), prima secvenţă a poemei dă eroinei şi istoriei sale un statut excepţional, de unicitate absolută („A fost *odată* ca-n poveşti, / A fost *ca niciodată*".. „Şi era *una* la părinţi.."), statut care va fi pierdut, prin opţiunea Cătălinei, în secvenţa ultimă a textului, unde ea se va încadra, prin intermediul cuplului (aşadar al dualului), în multiplicitatea formelor lumii, adică în serie, în „şir" („Sub *şirul* lung de mândri tei/ Şedeau *doi* tineri singuri"). Deocamdată, prinţesa sortită unei aventuri irepetabile e plasată într-un spaţiu diferit de cel al basmului sursă, specific însă motivului eminescian al „chipului din castel": palatul de la malul mării, la fereastra căruia eroina aşteaptă răsărirea astrului. E un spaţiu de trecere, plasat la hotarul oglinzilor acvatice care captează imaginea infinitului celest şi se deschid nemăriginirii prin „mişcătoarele cărări". Astrul, contemplat în oglinda mării („Privea în zare cum pe mări/ Răsare şi străluce"), pătrunde în somnul fetei,

Scanned with OKEN Scanner

din nou ca *imagine*, mediat adică, prin reflectare, de oglinda iatacului („Și în oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă"), în care natura lui totală se lasă presimțită prin atributele antinomice de *foc rece* („Țesând cu *recile*-i scântei/ O mreajă de *văpaie*). În starea de grație a somnului, fata poate intra în comunicare cu astrul, atrăgându-l în lumea ei („în jos") printr-un descântec de coborâre rostit de două ori și urmat, de fiecare dată, de o întrupare care e o naștere cosmică a celui nemuritor. Cele două întrupări stihiale (din cer și mare, din soare și noapte) parțializează natura transcategorială a astrului, făcând-o inteligibilă fetei prin chipurile, antinomice, de înger („O, ești frumos cum numa-n vis. Un înger se arată") și demon („O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată"), prin care transpare însă amenințarea eternității resimțită de ființa trecătoare ca moarte: „Tânăr voevod" înveșmântat cu un vânăt (sau negru) giulgi, e „Un mort frumos cu ochii vii", „străin" prin natură muritoarei care l-a chemat și pe care o-nspăimântă („Străin la vorbă și la port, / Lucești fără de viață, / Căci eu sunt vie, tu ești mort, / Și ochiul tău mă-ngheață"). Pentru că, în limitele gândirii umane, nemurirea nu poate avea altă înfățișare decât moartea, fata îi cere astrului să coboare în hotarele dintre viață și moarte, cele accesibile – și hărăzite – condiției sale de „muritor" („Fii muritor ca mine"), ceea ce astrul acceptă ca o schimbare de lege („Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege"). Următoarele două secvențe ale poemei urmăresc traseele divergente ale celor doi eroi ce vor descoperi, fiecare, restituit naturii sale esențiale printr-un personaj secund ce întrupează plenar această natură. În „ungherele" castelului, fetei i se dezvăluie lecția iubirii pământene prin vocea pajului Cătălin, cea mai pură întruchipare a naturii întâmplătoare a ființei umane („Copil din flori și de pripas"); prin el, prințesa devenită Cătălina își aude rostit numele – numele care o sorteste condiției de „pereche". Dacă spațiul fetei s-a închis, devenind „ungher", spațiul astrului se deschide nemărginit, anulând chiar categoria spațialității (ca și categoria temporalității) într-un zbor spre punctul de perpetuă originare a lumilor, spre principiul creator căruia Luceafărul (îndrăgostit dar, mai ales, însetat de odihna morții – "...din repaos m-am născut/ Mi-e sete de repaos") vrea să-i ceară dezlegarea de nemurire. În drumul său el reface, invers, geneza lumilor („Și din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum isvorau lumine") și atinge nucleul originator aflat dincolo de limitele categorialului, dincolo de „hotare" și dincolo de „ochiul" care instituie aceste hotare („Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște"), ajunge așadar în preajma principiului demiurgic în a cărui rostire îi va fi dezvăluit numele și îi va fi revelată propria natură demiurgică („Hyperion, ce din genuni/ Răsai c-o-ntreagă lume..."). Ca principiu creator, Hyperion se va cunoaște acum sortit eternei identități cu sine („Iar tu, Hyperion rămâi/ Oriunde ai apune"), adică nemuririi, liber doar să aleagă între formele acestei nemuritoare existențe: el poate fi erou al spiritului („Să-ți dau înțelepciune ?"), creator orfic („Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare ?") sau erou al faptei („Vrei poate-n faptă să arăți/ Dreptate și tărie ?"), dar nu-și poate revoca destinul de „geniu" prin care se dezvăluie coautor al ordinii universale. Simetric primului moment, momentul final al poemei confruntă din nou cele două moduri antinomice de existență, între care iubirea instituise, în prima parte, o atracție hipnotică: existența „muritorilor", a seriei, a „șirului", în care fiecare poate fi altul, pentru că fiecare e un chip întâmplător („copil din flori") al materiei opace, țarâna („chip de lut") și, pe de altă parte, existența de dincolo de viață și de moarte a „mortului viu", chip al luminii originare, natură creatoare condamnată la nemurire. O clipă amenințată prin ne-nțelesul „dor de luceferi" al prințesei din castelul de la malul mării și prin iubirea – sau setea de moarte – a celui obosit de propria-i eternitate, legea triumfă, acceptată și înțeleasă de cei despărțiți prin hotarele morții. În lumina notiței manuscrise eminesciene, *Luceafărul* devine povestea destinului genial, înțeles și asumat după o încercare eșuată, de eliberare prin iubire.

EDIȚII: *Luceafărul*, în Almanachului Societății Socialu-Literare „România Jună", Viena, apr. 1883; *Poesii*, ed. Titu Maiorescu, Buc., Socec, 1884 (apărut 1883); *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II (*Note și variante*), Buc., Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942; vol. VI (*Literatura populară*), Buc., Ed. Acad., 1963; *Opera esențială*, cu zece comentarii de Constantin Noica și Emil Cioran, ed. și prefață de Constantin Barbu, Craiova, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: Moses Gaster, *Literatura populară română*, 1883; C. Dobrogeanu Gherea, *Eminescu*, în *Studii critice*, I, 1890. G. Bogdan Duică, *Despre „Luceafărul" lui Eminescu*, 1925; Tudor Vianu, *Poesia lui Eminescu*, 1930; George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, 1934-1936; D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, 1938; Id., *Creativitatea eminesciană*, 1943; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, 1948 (litografiat; Buc., 1969); T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965; E. Papu, *Poezia lui Eminescu*, 1971; Eugen Todoran, *Eminescu*, 1972; M. Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul* (text comentat), 1978; C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, 1978; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, 1978; Iosif Cheie Pantea, *Palingeneza valorilor*, 1982; Svetlana Paleologu Matta, *Eminescu și abisul ontologic*, Aaarhus, 1988 (ed. a II-a, București, 1994); Irina Petraș, *Un veac de nemurire. Mihai Eminescu. Veronica Micle. Ion Creangă*, 1989; C. Ciopraga, *Poezia lui Eminescu. Arhetipuri și metamorfoze fundamentale*, 1990; C. Barbu, *Eminescu. Poezie și nihilism*, 1991; Th. Codreanu, *Modelul ontologic eminescian*, 1992; Mihai Cimpoi, *Căderea în sus a Luceafărului*, 1993; Noemi Bomher, *Mit și mitologie eminesciană*, 1994; Monica Spiridon, *Eminescu. O anatomie a elocvenței*, 1994; Carmen Negulei, *Studii și eseuri*, 1995; Ion Itu, în *Orfismul eminescian*, 1995; Mircea Itu, *Indianismul lui Eminescu*, 1995.

I. Em. P.

LUMEA ÎN DOUĂ ZILE — Roman de George Bălăiță. București, Editura Eminescu, 1975. Fragmente publicate în reviste: *Dimineața de joi*, „Ateneu", nr. 1, 1964; *Noaptea soarelui de lapte*, „Ateneu", nr. 7, 1967; *Bunica Alexandra în anul 1956, iarna*, „România literară", nr. 4, 1972; *Maria*, „Convorbiri literare", nr. 1, 1972; *Pace peste creștetul bătrânului Toma*, „Tribuna", nr. 25 și 26, 1972; *Metamorfoză*, „Convorbiri literare", nr. 3, 1973; *Ochean*, „Convorbiri literare", nr. 2, 1974; *Domestica*, „Luceafărul", nr. 13, 1974; *Acum zece ani, dimineața...*, „Convorbiri literare", nr. 9, 1974; *Într-o seară, în familie*, „Luceafărul", nr. 50, 1974; *Cum începe dimineața*, „Vatra", nr. 1, 1975.

Lumea în două zile face parte din seria romanelor „obsedantului deceniu". Acțiunea este proiectată cândva în anii '50-'60, în două orășele muncitorești. O serie de inserții, numite „*Fișe de lucru* (din *Jurnalul* romanului)", preluate din (sau inventate în stilul) ziarele epocii, fixează narațiunea pe fundalul discursului paranoic al regimului stalinist. Și totuși, nu realismul cenușiu și esopic specific cărților lui Buzura, Preda sau Ivasiuc caracterizează scriitura lui **G. B.** Împreună cu alte câteva (puține) romane, cum ar fi *Galeria cu viță sălbatică* a lui Constantin Țoiu, *Lumea în două zile* transcende neorealismul spre un realism magic. Deși aluzii la teroarea regimului funcționează subiacent, narațiunea se desprinde de timpul istoric și evadează într-un timp paralel, cu o savoare amintind de basm. Întâmplările sunt încărcate de un halou magic, au o strălucire interioară, care conferă scriiturii un suav aer feeric. Contribuie la aceasta stilul elaborat, încărcat, ce a asimilat facilitățile tehnice ale rememorării proustiene, ale fluxului joycean și ale descriptivismului noului roman. Firul epic, simplu în esență (două zile din viața lui Antipa), este construit prin depuneri aluvionare și prin conjugarea de perspective diverse. Narațiunea directă se întrețese savant cu amintirile și percepțiile în stare de introspecție, semitrezie sau halucinație etilică ale protagonistului, și cu „mărturiile" (orale sau scrise) ale altor personaje. Toate aceste oglinzi concentrice, ce trimit flashuri din trecut și din viitor, într-o temporalitate maleabilă, creată prin acumulare migăloasă, cu multă „răbdare epică", reconstituie destinul unui personaj ciudat, care are prea puțin de-a face cu protagoniștii revoltați, înfrânți, torturați, adânc înfipți în realitate, din romanele „obsedantului deceniu". Romanul lui Antipa nu intră în categoria prozei de protest social voalat (atât cât o permitea cenzura), ci în cea a unei proze care reacționează la presiunea regimului prin evaziune. Grația, delicatețea, inefabilul observațiilor mută romanul din planul realității triviale în cel al unei lumi secunde, de imagini fugitive și impalpabile, care surprind însă mult mai profund sufletul uman. Antipa însuși este agentul acestei derealizări a concretului; spre deosebire de alte personaje, cum este Marta Wiegler, o fostă iubită a sa, propagandistă convinsă a noului regim, el este un non-activ și un apolitic, care „trișează" sistemul. Nepăsarea și detașarea sa, glumele, fabulațiile și „minciunile" în care îi învăluie pe cei din jur și prin care deconstruiește realismul ideologic, constituie în ultimă instanță o alegorie a controversatului concept de „rezistență prin cultură". Dar miza romanului stă dincolo de parabola socială, într-o psihologie abisală cu deschidere spre metafizică. Sub textura

Scanned with OKEN Scanner

întâmplărilor cotidiene se face simțit un tipar mitic. Cele două „zile" din viața lui Antipa rezumă, după cum o anunță titlul, întreaga lume. Aflate la antipozi, 21 decembrie și 21 iunie, solstițiile de iarnă și de vară, alcătuiesc cele două emisfere ale universului, lumina și întunericul, nașterea și moartea. Sunt momentele de cumpănă, când ciclul solar își schimbă ritmul și când se deschid cerurile. Ca o confirmare a răsturnării de zodie, în prima din cele două zile gerul hibernal face loc unei stranii desprimăvărări, iar în cea de-a doua canicula estivală este întreruptă de o furtună cu grindină. Pe acest obscur scenariu calendaristic, de origine neolitică și celtică, cu resurgență în cultura populară, **G. B.** împarte romanul, asemeni unei clepsidre, în două compartimente: „Domestica" și „Infernalia". Arhitectura bicamerală este rezumată de un desen esoteric din casa protagonistului, înfățișând „un fel de balanță, roșu și negru și pe un taler o muiere slabă și pe celălalt una grasă dar amândouă sunt la fel de grele. Balanța e dreaptă ca Judecata de Apoi și amândouă rânjesc și deasupra fiecăreia flutură o eșarfă pe care scrie: solstițiul de iarnă și solstițiul de vară și de jur împrejur sunt semnele zodiacului și între ele versete scrise mărunt". Protagonistul își duce existența între cele două talgere ale balanței, asemeni unui zeu al destinului (spre exemplu, Zeus care decidea soarta aheilor și a troienilor cu o cumpănă). Ziua de 21 decembrie delimitează teritoriul domestic al vieții sale, cel din orașul, cu nume sugerând puritatea, Albala. Printr-o licență aproape ritualică, soții Antipa sărbătoresc în această zi, în anticipație cu trei zile, Crăciunul, aducând în acest fel ceremonia creștină a nașterii lui Iisus peste vechea liturghie celtică a solstițiului. Suprapuse, cele două momente sugerează începuturile, geneza, creând personajelor un sentiment de *illo tempore*. În această zi, Antipa cade pradă unei stări de impasibilitate și letargie, de odihnă creatoare. În absența sa, de zeu ce se ocultează, scena este dominată de Felicia, al cărei portret face vagi trimiteri la o zeiță a fericirii și a vieții. Ea gătește o masă îmbelșugată, la care vor fi invitați prietenii celor doi, adevărat „banchet de imortalitate" ce dă dimensiunea paradisiacă a zilei. Sugestia de belșug auroral, patronat de doi zei pereche, este întărită de scena, cu conotații neotestamentare, a nașterii unui prunc de către o femeie (necăsătorită!) al cărei nume pare a fi Maria. Dacă solstițiul de iarnă este momentul când se naște lumina și zilele încep să crească, solstițiul de vară este cel când lumina intră în declin. Cea de-a doua zi a romanului se constituie în latura infernală a existenței lui Antipa, dominată de întuneric și moarte. Emisfera tenebroasă ocupă un spațiu geografic simetric opus (inclusiv toponimic) Albalei – Dealu-Ocna. În acest oraș unde face naveta, protagonistul este cunoscut de către localnici sub o înfățișare schimbată. Eul casnic și neajutorat este înlocuit de un eu activ și tăios, ca și cum, aici, Antipa ar ieși din ataraxie și și-ar asuma adevărata identitate. Toți cei care îl cunosc sunt fascinați de o energie latentă ce pare a iradia din el. Antipa este imaginat de **G. B.** ca o *personalitate mana*, dominată de către o putere magică. Psihologic vorbind, forța lui Antipa provine din momentele de nemișcare, tăcere și reculegere în sine de la Albala. Personajul amintește de tipologia musiliană a „omului fără însușiri", omul care refuză să asume un destin social și, prin chiar această stare de nemanifestare, acumulează o energie psihică ce îi va permite să aibă experiențe mistice. Ceea ce se întâmplă cu Antipa se află într-adevăr la limita paranormalului și a miracolului. Protagonistul, un umil funcționar la primărie, însărcinat să completeze formularele pentru cei decedați, face cu prietenii săi un pariu asupra următorilor morți din oraș. Or, profețiile lui Antipa se apropie de realitate, ca și cum *puterea* sa l-ar pune în contact cu divinitățile oculte ale sorții. Filosofii Renașterii considerau că magicienii își folosesc fantezia pentru a intra în rezonanță cu *Anima mundi* și a plăsmui din această substanță psihică făpturi fantastice. Puterea de fabulație („minciunile") lui Antipa joacă același rol de vehicul pneumatic, ce îl transformă pe personaj într-un necromant. Stând, asemeni vechilor druizi, sub semnul solstițiilor, el pare a citi în zilele de deschidere a cerurilor secretele lumii de dincolo. Ghicitul sorții este resimțit de ceilalți ca un pariu diabolic, ce ține de magia neagră. Preotul Zota vede în Antipa, în momentul în care acesta îi anunță moartea, un închinător al lui Belzebut. Dar romanul nu cade niciodată în fantastic, rămânând pe muchia dificilă dintre realitate și o supra-realitate pe punctul de a se revărsa. „Darul" lui Antipa provine din capacitatea sa de a „transforma

Scanned with OKEN Scanner

adevărul în minciună" (cum îl acuză Felicia), precum şi din detaşarea şi nepăsarea sa. Glumele sale au o iresponsabilitate ce ameninţă nucleul securizat al condiţiei umane, creând o stare de perplexitate şi inconfort. Care este limita glumei în comportamentul unui individ?, se va întreba judecătorul Viziru, încercând să reconstituie, în urma unui *contract* fantasmatic cu duhul lui Antipa, cauzele şi circumstanţele morţii acestuia. Concluzia sa este că necromantul îşi dobândeşte puterea prin bătaia de joc. **G. B.** atinge aici un topos religios, farsa şi parodia fiind, în gândirea creştină, un act de deconstruire a creaţiei. Neputând să dea fiinţă, diavolului nu îi rămâne decât să maimuţărească şi, prin aceasta, să desfiinţeze ceea ce a făcut Dumnezeu. Antipa este un anti-pater care ia înapoi viaţa dată de Tatăl ceresc. Completând cu anticipaţie formularele de deces, strânse într-un dosar numit de scriitor „Cartea" (vieţii şi a morţii), el joacă rolul celei de-a treia moire, Atropos, cea care taie firul destinului. Dar personajul şi întreaga parabolă nu sunt lucrate în registrul apostaziei creştine, ci în cel al nihilismului modern. Glumele lui Antipa sunt o consecinţă a nietzscheenei „morţi a lui Dumnezeu". Prin pierderea credinţei şi scepticism, omul modern atacă nucleul metafizic al fiinţei umane, introducând în lume neantul şi angoasa. Mai mult decât un înger al morţii din iconologia religioasă, personajul este imaginat de **G. B.** ca un kafkian „funcţionar al neantului". Palatul comunal unde lucrează este comparat, într-o voalată alegorie, cu un imperiu celest unde Antipa, „gropar" metafizic, ar urma să-şi aibă propriul birou, chiar dacă pe moment este obligat să coabiteze cu ceilalţi slujbaşi. Cum se întâmplă şi în *Castelul* lui Kafka, funcţionarii publici sunt încărcaţi cu funcţia simbolică a arhanghelilor şi îngerilor îndrumători, rămasă fără purtător în urma dispariţiei divinităţii. Antipa are de altfel un „tron", fotoliul Baroni, în care îşi petrece timpul citind dezordonat şi făcând însemnări haotice, ca un adevărat anti-Tată manipulând anti-Logosul. Iar preotul său nu poate fi decât Zota, om al bisericii care şi-a pierdut credinţa şi propovăduieşte nihilismul. Jocul cu providenţa, tentarea destinului, îl încarcă pe Antipa cu o energie daimonică, periculoasă pentru cei din jur, dar şi pentru purtătorul ei. Protagonistul intră într-o stare de hibris, îndreptându-se spre eminescianul „Nu cumva eu sunt Dumne...". Cel care va „pedepsi" transgresarea limitelor va fi Anghel (*anghelos*, adevăratul mesager venit să îl reprime pe ucenicul vrăjitor), un nebun care ia în serios ceea ce Antipa experimentează în joacă. Delirul acestuia, reconstituit de narator după nişte fişe de spital, se organizează în jurul unei oglinzi magice. Anghel visează să obţină oglinda care să îi permită transcenderea lumii fenomenale. La fel cu solstiţiul care îl obsedează pe Antipa, oglinda este o poartă între tărâmuri, prin care omul îşi poate depăşi condiţia. În fond, semnificaţia traversării nu este atât ontologică, cât psihologică, oglinda fiind simbolul suprafeţei ce desparte conştiinţa de inconştient, normalitatea de nebunie. În paranoia sa, Anghel are intuiţia că atitudinea lui Antipa atinge şi ameninţă această barieră fascinantă şi periculoasă. Pentru a scurt-circuita puterea declanşată de Antipa, Anghel imaginează un scenariu în care acesta îşi prevede propria moarte. În momentul în care profeţiile funerare împlinite ating cifra şase, Anghel îl ucide pe profet, pentru a ajunge la cifra ritualică şapte. *Pattern*-ul esoteric este de astă dată, din cauza întipăririi lui pe o gândire psihotică, şi mai obscur. Anghel aşteaptă un mesia care să-l mântuie, iar Antipa, ca ucenic vrăjitor, intră în acest rol (aşa cum Simon Magul se autointitula „puterea lui Dumnezeu pe pământ"). Moartea lui se va desfăşura pe un model christic în negativ, Antipa fiind crucificat de Anghel pentru a provoca pogorârea harului. Monstruosul chef din ajun, în care Antipa anunţă moartea lui Zota, este o anti-cină de taină, iar adulterul său cu Silvia Racliş stă şi el în contrast cu castitatea Fiului lui Dumnezeu. De la un punct încolo, în final, scriitorul preia însă şi duce mai departe alegoria lui Anghel. La o săptămână după moartea lui Antipa, Felicia descoperă că este însărcinată. Copilul proaspăt conceput vine să răscumpere nihilismul şi demonia presupuse de comportamentul tatălui său, Antipa renăscând purificat prin copil. **G. B.** reface scenariul arhetipal descifrat de Jung în miturile căutării eroice: eroul dobândeşte mântuirea şi nemurirea prin gestul simbolic de întoarcere la mamă şi naştere a doua oară din aceasta, ca un „copil divin". Întregul roman este impregnat de un sens mesianic latent, aflat în zona inexprimabilului şi a non-verbalului. Puterea tenebroasă a lui

Scanned with OKEN Scanner

Antipa de a anunța moartea personifică în ultimă instanță un delir de atotputernicie magică, prin care dușmanii reali sunt înfruntați și pedepsiți în mod fantasmatic. *Lumea în două zile* conferă în fapt expresie tensiunii subliminale acumulate în inconștientul colectiv românesc împotriva unui regim tot mai kafkian. Însă în loc să manifeste această revoltă prin aluzii esopice („șopârle"), cum se întâmplă în romanele „obsedantului deceniu", el o face la modul simbolic, prin analiza unor procese subliminale care transcend conjuncturalul spre general-uman.

EDIȚII: *Lumea în două zile*, București, 1975.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 39, 1975; I. Vlad, în „Tribuna", nr. 39, 1975; Radu Mareș, în „Tribuna", nr. 40, 1975; Valentin Tașcu, în „Ateneu", nr. 3, 1975; Laurențiu Ulici, în „Ateneu", nr. 3, 1975; C. Livescu, în „Ateneu", nr. 3, 1975; Val Condurache, în „Convorbiri literare", nr. 10, 1975; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Luceafărul", nr. 28, 1976; Dan Culcer, *Citind sau trăind literatura*, 1976; Sorin Titel, în „România literară", nr. 21, 1977; Valentin Taşcu, în „România literară", nr. 25, 1977; C. Ungureanu, *Proză românească de azi* (Vol. I: *Cucerirea tradiției*), 1985.

C. B.

LUNATECII — Roman de Ion Vinea. În revista „Contimporanul" din 1927, nr. 73 și 75 **I. V.** publică nuvela *Victoria sălbatecă*, de fapt nucleul narativ al viitoarei opere; aceeași rev. anunța, în 1931, nr. 100, romanul *Ecscroc sentimental*, probabil primul titlu al *Lunatecilor*, alături de alte două, *Sub pavăza lunii* și *Totul e permis*, ce figurează în paginile manuscrise. Autorul tipărește fragmente în „Viața Românească", XXIX, 1937, nr. 10 (oct.), p. 4-20 (*Camera leoparzilor*) și, mult mai târziu, în „Steaua", XI, 1960, nr. 3 (martie), p. 26-48 (*Buricul pământului*). În tot acest lung interval, manuscrisul a fost supus unor revizuiri numeroase. Cele trei dosare descoperite și comentate de către autorii primei ediții de *Opere* cuprind un veritabil documentar, de la listele de personaje până la rezumarea unor capitole însoțite de precizările autorului, paradoxale prin accentul autocritic și caracterul oarecum impersonal, în care îl recunoaștem pe iconoclastul **I. V.** Studierea acestora a dus la constatarea că „*Lunatecii* și *Venin de mai* au pornit din aceeași tulpină epică. Pe parcurs, în timpul elaborării, **I. V.** a hotărât detașarea lor în două cărți separate, fiecare având o acțiune distinctă, eroi și destine autonome" (M. Vaida și Gh. Sprințeroiu). Romanul apare postum, în 1965 (2 vol.) la E.P.L. și apoi în 1971, tot în două vol., la Minerva. Critica de întâmpinare (Mihail Petroveanu, Magdalena Popescu, Constantin Cubleșan ș.a.) îi subliniază valoarea în peisajul prozei noastre interbelice precum și în ansamblul creației lui **I. V.** „*Lunatecii* – esențializa Mihail Petroveanu – lasă în urma lor un tablou vitriolant de moravuri, în care, alături de Silion, până și figurile fără importanță emană, înainte de a se dizolva, un superb jet de imagini, un tumult de senzații. În absența acuității psihologice și a consecvenței realiste, *Lunatecii*, ca și poezia lui **I. V.**, este confesiunea răzbunătoare a unui învins și un document al plăcerii scrisului „frumos", al prozei artiste". Volumul al treilea din seria de *Opere* (1973) corijează „anumite inadvertențe și greșeli care s-au strecurat în edițiile precedente", restituind astfel textul – cum se afirmă în *Nota asupra ediției* – „în conformitate cu manuscrisul finit". Integrabil balcanismului nostru literar prin încercarea de a răscumpăra prin artă o umanitate sancționată etic, *Lunatecii* îmbină poezia unui „fin de siècle" balcanic, în linia lui Mateiu Caragiale, cu tonalitățile de avangardă (redevabile, aici, expresionismului) pe fondul unei balzaciene observații sociale.

„Roman al indeciziei și al ratării" (Magdalena Popescu), model de „orfevrărie literară" (Eugen Simion) și impunând desenul viguros al unui „Oblomov balcanic" (Mihail Petroveanu), *Lunatecii* a fost tipărit postum. Cartea aglutinează modalități literare deosebite, de la „estetismul prozei simboliste" (Sergiu Sălăgean) până la caricatura de factură expresionistă și acidul observației realiste în pagini adesea memorabile. Protagonistul romanului, Lucu Silion, îmbogățește galeria „omului de prisos", al cărui portret e grefat pe imaginea, lucrată în filigran, a unui „dandy" autohton, produs de oboseala aristocrației alogene aici, „la Porțile Orientului". Un „fin de siècle" resimțit de clasa agonizantă se extinde – în literatura interbelică – asupra celorlalte categorii sociale dintre care, pe lângă fantoma *Prințului* lui T. Teodorescu-Branișteanu, îl deosebim pe provincialul lui Sadoveanu din *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, dar și lumea interlopă a *Maidanului cu dragoste* (G. M. Zamfirescu) sau aceea, mizeră,

Scanned with OKEN Scanner

a ghetto-urilor descrise de către I. Peltz şi I. Călugăru. Deasupra formulelor psihologizante şi estetizante vom găsi, în realitate, un univers de manifestări comportamentale, dominat de automatisme. Deficitară sub raport economic, lumea aceasta primeşte, printr-o interesantă simetrie, aura tragică, uneori grotescă, de regresiune biologică. Maladivul şi, mai exact, tema morţii devin o constantă poate esenţială: boierul Barbu din *Sfârşit de veac în Bucureşti* de I. M. Sadoveanu sau prinţul Maxenţiu, neuitatul personaj al H. Papadat–Bengescu, rămân exemple edificatoare. Contribuind la dezvoltarea introspecţiei psihologice, maladivul împreună cu anumite teme muzicale – ambele facilitând trecerea de la simbolism spre modernism – uşurează în acelaşi timp procesul de liricizare a materialului epic. Or, declinul social şi biologic al sinecuristului Lucu Silion are loc pe fundalul aceluiaşi Bucureşti interbelic, păstrând aroma de amestec oriental-occidental în mentalitatea şi desenul tipologic. Poezia de întârziat „fin de siècle" topeşte unicul plan narativ. El este segmentat de treptele, mereu trei la număr, ale iniţierii erotice (Matilda, Laura, Ana), sociale (Barbu, Fane Chiriac şi Filip), sau ale decăderii (Diogenid, Stolz, Giuseppe). Această structură trichotomică argumentează interpretarea *Lunatecilor* ca „basm şi parabolă" (Magdalena Popescu). Romanul se dezvoltă, la modul simfonic, din *incipit*-ul marcat de semnele citării: „Amiaza se răsfăţa în hamacul de aur al toamnei". Fraza fixează ritmul prozei, fiind analogă *valsului* din *Craii de Curtea Veche* dar şi sonatei proustiene din romanul *În căutarea timpului pierdut*. Atmosfera rafinată şi irigată liric îşi are temeiul, estetic vorbind, în ample sinestezii cromatice şi sonore. Iată: „Plutea în aer ca un tremur de violoncel sugrumat. Stăteau cufundaţi într-o penumbră prielnică fantasmagoriei şi schimbau cuvinte arare, ca un început de desfrunzire, şi al căror înţeles creştea în reculegerea lor întocmai ca tremurul unor cercuri de tăcere pe ape. Alcătuiau împreună un tablou şters şi desuet, ca în ilustraţiile sentimentale şi naive care însoţeau romanele tipărite spre sfârşitul veacului trecut. Camera cu grele draperii de brocart, cu mobilierul de tisă şi de nuc şi tapiseriile ei vieneze oferea decorul cel mai potrivit unui asemenea tablou" ş. a. Interioarele se convertesc în document sufletesc, exprimându-l pe „lunatecul" Silion – „fiinţă întoarsă spre sine, trăind mai intens existenţa secundă a eului decât realitatea obiectului" (Elena Zaharia). Autoproiectându-se în tablouri imaginare – de unde obsesia picturalului în varii episoade ale romanului – inactivul Silion trăieşte, cum s-a observat, într-un univers metaforic, menit să-l substituie pe cel real, traversat de amantul nehotărât într-o lâncezeală de moarte. Deambulările nocturne sau diurne ale acestuia sunt tot atâtea paleative conştientizate de către „omul de prisos", îmbrăcat elegant şi trăindu-şi, cu delicii distilate artistic, singurătatea proprie şi a clasei sale. Darie din *Paradisul suspinelor* (1930) îl anunţa pe Lucu Silion, lizibil de altfel şi în figura lui Andrei Mile din *Venin de mai*. Or, această ipostază triplă a personajului absoarbe fără îndoială ceva din biografia lui **I. V.**, strecurată printre episoadele cărţii, cu aceeaşi ştiinţă şi în folosirea lait-motivului muzical. Aretie Silion, nevoită să-şi vândă bruma de avere în beneficiul fiului său, avea „acel chip sfielnic de fată pe care-l străvedea, ca într-un filigran, prin trăsăturile expresive şi în privirile uşor întristate...*Era ca şi cum ar fi auzit o melodie nostalgică şi îndepărtată, cântată cu stânga la pian, când acompaniamentul trece la mâna dreaptă"* (subl. ns.). Asocierea fluidizează portretul de obicei feminin dar şi imaginea „lunatecului", al cărui sfârşit este „la hale", unde va ajunge – cu Diogenid, Stolz şi Giuseppe (deci într-o simetrie inversă faţă de „craii" mateini) – la „ora ciorbei de burtă". Amurgului fastuos, apoteotic în *Craii de Curtea Veche*, îi ia locul finalul fără glorie ce parafează cealaltă dimensiune din *Lunatecii*. Lucu Silion se pierde pentru totdeauna în geografia umană a declasaţilor, schiţată odinioară de condeiul corosiv al lui Ion Ghica sau în pagina lui Nicolae Filimon. Ironia caustică şi aplecarea spre caricatural concură la realizarea tabloului de moravuri, autorul restituindu-ne – desenate în cărbune – lumea redacţiilor de la ziarele bucureştene ori „soareaua" de la curtea bogătaşului Adam Gună (al cărui prototip e Bogdan-Piteşti), întâlnit de altfel şi în *Venin de mai*. Capitolul *Praznicul calicilor* rămâne antologic prin tonul vitriolant, el face pereche – la nivelul high-life-ului bucureştean – cu „halele" în care Silion eşuează definitiv, în pofida avertismentelor repetate ale

Scanned with OKEN Scanner

rechinului presei Fane Chiriac sau ale insaţiabilei Trude Resch. Asemenea personaje se imprimă în memoria cititorului, ele sunt redate în tuşă balzaciană, ca şi alte exemplare din aceeaşi faună. Iată-l pe ziaristul Dini Vareli: „Figura lui micuţă şi spirituală, cu acei ochi de maimuţă de buzunar, două puncte umede şi negre, în veşnic neastâmpăr, apărea la capătul unui gât exagerat de lung şi înfăşurat în mătasă ca în portretele lui Lawrence". Sau pe Cyrus Burbea: „Smead, sclivisit şi monoclat, îşi menţinea monoclul în arcada oculară numai printr-o schimonosire fără sfârşit a muşchiului feţei...Unde mai pui că se războia şi cu o chelie care, pe creştetul capului, îşi croia un luminiş lărgit pe zi ce trecea! Dar cu un creion dermatograf, Cyrus îşi desena dimineaţa pe ţeastă o chică iluzorie, peste care mai aşternea şi puţinele şuviţe gălbui aduse ca nişte întăriri din împrejurimi şi aglutinate cu cosmeticuri vâscoase pe locul de ruşine". Privirea lui **I. V.** este „mereu hărţuită de imagini picturale", ea reconstituie acum din perspectiva epicii realiste, probante fiind în acest sens şi secvenţele de proză pură, ca istoria familiei Silion, ascensiunea lui Fane Chiriac sau mariajul Anei Ulmu cu Scafa. În toate cazurile poezia destramă însă începuturile de coagulare epică, *Lunatecii* rămânând un exemplu de mixtură a două atitudini literare deosebite. Sinteza lor nu s-a putut înfăptui din pricina unui clivaj de fond. Raportarea la opera lui Mateiu Caragiale este revelatoare. În *Craii de Curtea Veche* se realizase o performanţă unică – echilibrul perfect dintre *sancţiunea etică* a „crailor" cu *autocratismul estetic*, substitutiv şi compensator. **I. V.**, în schimb, îşi întrebuinţează ochiul şi urechea excesiv, detaşarea alternează cu implicarea sentimentală, crucificarea lumii crepusculare cu revanşa scrisului frumos. Situaţia aceasta, permanentizată, explică întrucâtva ezitarea (aluvionată, poate, şi de dispreţul avangardistului pentru „opera" definitivă) de a-şi tipări *Lunatecii* – acest autoportret indirect al unui modern „homo duplex", balcanic şi sud-est european.

EDIŢII: *Lunatecii*, I-II, Bucureşti, 1965; *Lunatecii*, I-II, prefaţa şi tabel cronologic de Magdalena Popescu, Bucureşti, 1971; *Opere*, III, îngrijirea ediţiei, note, bibliografie şi indici de Mircea Vaida şi Gh. Sprinţeroiu, Cluj, 1973; *Lunatecii*, tabel cronologic şi crestomaţie critică de I. Funeru, Timişoara, 1988; Opere, III, ediţie critică de Elena Zaharia Filipaş, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: M. Petroveanu, *Studii literare*, 1966; Constantin Cubleşan, *Miniaturi critice*, 1969; V. Ardeleanu, *Proza poeţilor*, 1969; S. Sălăgean, *Ion Vinea*, 1971; Elena Zaharia, *Ion Vinea*, 1972; Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea*, 1972; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; E. Simion, *Scriitori români de azi*, II, 1976; M.Vaida, *Mitologii critice*, 1978; *** *Ion Vinea interpretat de...*, 1986.

M. M.

LUNGA CĂLĂTORIE A PRIZONIERULUI — Roman de Sorin Titel, apărut la Bucureşti în 1971. Până la acea dată, scriitorul publicase, începând cu 1963, volumele: *Copacul*. Schiţe; *Reîntoarcerea posibilă*. Nuvelă, 1966; *Valsuri nobile şi sentimentale*. Schiţe şi povestiri, 1967; *Dejunul pe iarbă*, roman, 1968; *Noaptea inocenţilor*, Nuvele, 1970. Dintre obsesiile prozelor sale, mărturisite într-un interviu din 1971 – inocenţa, timpul, claustrarea, prietenia, *Lunga călătorie...* o reia pe cea temporală. Spre deosebire de scrierile precedente, unde omul putea să domine memoria, noul roman înfăţişează consecinţele pierderii acesteia: dezumanizarea şi absurdul. Proză de factură simbolică, „epopee a depersonalizării" având dimensiunile unei „parabole lărgite", „alegorie epică", „microroman" sau „poem", cum a fost succesiv etichetată la apariţie, ea face parte din seria „cărţilor de încercare" a omului, al căror prototip exemplar rămâne Kafka sau, după alţii, Beckett. Eludarea programatică a modului tradiţional de a compune, resimţită ca „frondă gratuită", voita ambiguizare şi stricta conceptualizare, impulsionate de presiunea modelelor livreşti, puternică la un admirator fervent al noului roman francez (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras), provoacă impresia „drumului deja parcurs". Aşa se explică primirea contradictorie, întrunind aprecieri situate între limite extreme, rezervată de critică romanului, remarcat prompt, încă în bilanţul literar al anului 1971, unde, pe lângă talentul şi priceperea unui autor cultivat, era reamintit şi riscul „contribuţiei" sale nedorite la sporirea „vastei literaturi apocrife" de tip kafkian.

Pentru scriitorul convins că „de la Homer încoace, toate cărţile au în subtext descrierea

Scanned with OKEN Scanner

unei călătorii", în același timp, că „orice călătorie e un lucru misterios, ceva plin de obstacole, de pericole ce apar la tot pasul", alegerea pretextului peregrinării nu e străină de o ambiție demonstrativă în ordinea mai largă a sensurilor existenței umane debusolate și ale implicațiilor destinului implacabil. Două, mai exact, din atributele ființei – definitorii pentru individ și îndeobște respectate în romanul clasic – par a fi cele asupra cărora stăruie ilustrarea în răspăr a autorului: *direcția* și *intenționalitatea*. „Călător după finalități", cum a fost denumit pe bună dreptate, ființă care se mișcă potrivit unei intenții, vizând un anumit țel, omul apare, dimpotrivă, aici, nu altfel decât în antropologia kafkiană unde „direcția e abolită" (R. Enescu), în ipostaza rătăcirii extreme pe o traiectorie arbitrară, sugestivă pentru coșmarul călătoriei absurde spre neant. Alcătuit din două părți, romanul urmărește în prima secțiune descrierea obiectivă a drumului fără sens al celor trei personaje lipsite de identitate (replică a sumbrului trio din *Procesul* lui Kafka) – un prizonier gardat de doi însoțitori, iar în cea de a doua, rostirea de către un „comentator", neidentificat nici el, a unei „confesiuni" interminabile și confuze, abrupt încheiată pe ultima filă a cărții. Mai reușită, în special sub raportul prozei comportamentiste, prima parte alătură secvențele unui film agonic al întâmplărilor deplasării prin locuri părăsite sau vag populate, cel mai adesea depărtate de orice așezare omenească, perimetre pustii, virane, demolate, peste care s-a așternut o iremediabilă dărăpănare. Ochiul prozatorului își vădește agilitatea în reconstituirea din detalii și evenimente derizorii a unei „stări" a călătoriei – bâjbâit confuz pe un itinerar complicat, umblet împleticit, marcat de privațiuni, buimăceală, agresiuni climatice, tristețe, neliniște, sfârșeală, cronologie haotică, uitare. Periplu în curs de desfășurare în clipa când începe narațiunea, romanul e „un mecanism al deambulării cu funcționare eternă" (V. Cristea). Mișcarea bizară a anotimpurilor, schimbarea bruscă a cadrelor peisajului, deșertic, cu vegetație pipernicită și animale ciudate, alteori, de periferie dezolantă, recompusă din fotogenia deșeurilor de tot soiul, sunt mânuite de un prozator cu bună școală a filmului, artă despre care crede de altfel că a influențat puternic romanul și pe care o găsește, mai cu seamă „prin tăcerile expresive din filmele lui Antonioni sau prin disperarea lui James Dean", „mai aproape de inefabil" decât acesta. Contribuie decisiv la închegarea atmosferei verosimile a cărții: burnița și fumul înecăcios, pereții mâncați de igrasie și trezirile înfricoșate din zori de zi, țărmurile încețoșate de-a lungul cărora se derulează tristele deambulări în trei, ori apa murdară și pustie, veșmintele rupte, îmbâcsite, putrezite, sinonimia lividului, mohorâtului și mocirlosului, ce aparțin toate unei lumi halucinatorii, pe al cărei cer stelele par „imense tumori". E o atmosferă de așteptare tensionată a cuiva ce trebuie să vină, de amânare a întâlnirii și de perpetuă suspiciune. „Când cei trei își dau seama că o greșeală a intervenit pe undeva în drumul lor, că nu se mai pot întoarce în urmă, că trebuie să meargă orbește înainte, se înalță din această povestire – ca fumul gros, înecăcios al unei jertfe neprimite – un greu și dureros lamento" (N. Balotă). Raporturile dintre însoțitori și deținuți sunt tipice pentru relația călăi-victimă; prin jocurile năstrușnice și capricioase sau probele esențiale, inventate de gardieni spre a testa rezistența prizonierului, prin provocarea și amenințarea fățișă, prin culpa neștiută, lipsa alternativei și supunerea oarbă, ele pun în situație o acută problematică a libertății, cu tot de reprezintă șansele și stavilele ei insurmontabile. Din felul cum romancierul prezintă evoluția acestor raporturi, joc subtil al suferinței cu ecouri din teatrul sau romanele lui Beckett, interesant, într-o logică bizară, e că trecerea timpului duce la nivelarea diferențelor între însoțitori și deținut și sub aspectul amintirilor celor trei. Personajele ajung să nu-și mai recunoască, în fotografii, soțiile, copiii; cu trecerea vremii, ele nu mai sunt decât o masă uniformă. Zadarnică e orice tentativă de evadare sau ucidere a celorlalți. „Individul nu va mai găsi, singur, drumul. El s-a înecat în grupul amorf care-l poartă" (N. Balotă). Descripția romancierului, „cu tușe minuscule, juxtapuse", e îngroșată, așa ca în episodul calului ucis, de vâscozitățile pastei naturaliste: „Apoi, în timp ce calul dormea, întins lângă focul gata să se stingă, însoțitorii își înfipseră amândoi baionetele în burta lui umedă și caldă. Prizonierul văzu cum mațele animalului ieșiră afară împroșcându-i pe cei doi însoțitori apoi lovi calul în moalele capului și în ceafă și sângele care zvâcni într-un jet gros îl împroșcă și pe

Scanned with OKEN Scanner

prizonier, care nu avu când să se ferească, îl stropi drept în față. Calul zăcea horcăind într-o baltă de sânge, apoi horcăitul încetă, balta crescu împrejurul calului, din ce în ce mai mare, tălpile bocancilor lor erau năclăite cu sânge cald. Cu vârful baionetei tăiară hălci mari de carne, îi sfârtecară animalului picioarele, și după ce încinseră din nou focul, și după ce acesta trecu, încât rămase doar jăraticul, întinseră hălcile deasupra focului, să se frigă. Sângele care continua să curgă stingea însă focul, și ca să-l țină aprins, scormoneau mereu în jăratec. Mirosul dulceag al cărnii le răscoli stomacurile, până când acestea se răzvrătiră și atunci fără să se îndepărteze prea mult de foc vomitară, dând afară un lichid verzui". Descins dintr-un „crez epico-metaforic" (V. Ardeleanu), romanul ilustrează „renunțarea la narațiune în favoarea alegoriei" (Dana Dumitriu). Începând cu titlul, cartea impune motivul Răului, „tema Zwang", a violenței care se manifestă în rătăcirea fără țintă și urmărirea fatală de care se simt însoțiți de astă dată atât gardienii cât și deținutul lor. Psihanalitic apreciată, tema rătăcirii e legată și în acest roman de simbolismul calului. Epifanie a timpului, calul ucis e, alături de barcagiul soios de pe malul înceţoşat al fluviului cu apă murdară și pustie, un vestitor, un purtător de moarte. Sângele țâșnind din trupul animalului, mânjirea, ce introduce o nuanță morală a greșelii, supradetermină valorificarea temporală a simbolismului hipomorf, accentuând, în cursul vicisitudinilor călătoriei, angoasa provocată de plecarea fără putința întoarcerii a celor trei și de premoniția morții. Straniile apariții din paginile cărții ale femeii „cu părul de culoarea ovăzului copt", numită nu întâmplător Maria, fac prezent unul din simbolurile fundamentale ale prozei și vieții lui **S. T.** Obsesia sublimată în *Femeie, Iată Fiul Tău*, romanul său din 1983, femeia cu pruncul denotă și în *Lunga călătorie* „iubirea mamei pentru fiul nefericit, femeia neputincioasă care participă la suferințele fiului fără să-l poată ajuta". Dramă a omului pus în situația de condamnat, parabola lungii călătorii a prizonierului a fost interpretată și din perspectiva „conștiinței umane care percepe propria condamnare", în acest caz însoțitorii deținutului fiind considerați „nu atât personaje reale cât și forme de ipostaziere ale conștiinței celui condamnat" (Ileana Mălăncioiu). Apropiată de viziunea lui Camus din *Omul revoltat*, potrivit căreia „judecătorul suprem nu mai e în cer, ci e istoria însăși", lunga pedeapsă din paginile cărții lui **S. T.** îi apare aceleiași scriitoare ca „mers fără vise sub ochii marilor inchizitori" al condamnatului „prizonier al istoriei". În infernul descris de **S. T.**, singura imagine luminoasă este aceea a femeii, mamă, iubită, „necunoscută care seamănă cu acestea și care îi intuiește chinul". Figura maicii salvatoare, încă „trecătoare și inconsistentă" în *Lunga călătorie*, păstrează de pe acum înțelesul de „posibilă salvare în limitele omenescului". Întrunind aprecieri pentru densitatea fără fisură și „capacitatea de-a concentra în simboluri pure o ciudată și dramatică meditație asupra condiției umane" (Dana Dumitriu), dar și reproșuri pentru „suprasolicitarea formulei în dauna creației" (M. Iorgulescu) și „deficitara invenție în plan concret" (V. Cristea), cartea recomanda un creator de lumi închise, nu numai cititorului român, ci și celui străin, prin traducerile romanului apărute la Paris (1976) și (Amsterdam) (1981).

EDIȚII. *Lunga călătorie a prizonierului*, București, 1971, 1991; *Le long voyage du prisonnier*, trad. Marie-France Ionesco, Paris, 1976; *De lange reis van de gevangene*, Amsterdam, 1981.

REFERINȚE CRITICE: M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, 1975; V. Ardeleanu, *Opinii. Prozatori și critici*, 1975; N.Ciobanu, *Incursiuni critice*, 1975; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1976; G. Dimisianu, *Nouă prozatori*, 1977; E. Simion, *Scriitori români de azi* vol. III, 1984; *Sorin Titel*, „Caiete critice", 1-2, 1984; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985.

D. C.

LUNTREA LUI CARON — Roman de Lucian Blaga. Prima ediție completă: Lucian Blaga. *Luntrea lui Caron*. Roman. Ediție îngrijită și stabilire de text: Dorli Blaga și Mircea Vasilescu. Notă asupra ediției Dorli Blaga. Postfață Mircea Vasilescu, Ed. Humanitas, București, 1990. Anunțat ca intenție, în corespondență, încă din 1945 – 1946, romanul a fost redactat de **B.** într-o primă formă între anii 1951 și 1953; o a doua redactare, cuprinzând câteva capitole în plus, are loc în perioada 1956-1958 (prilej cu care autorul renunță la divizarea materiei în trei volume, elimină câteva pasaje din prima variantă și introduce alte două capitole noi; în manuscris titlul

Scanned with OKEN Scanner

romanului va fi *Robie pământească, robie cerească*), dar nici una dintre variante nu a fost considerată de autor ca definitivă, **B.** își manifestă în vara anului 1960 intenția de a rescrie romanul, intenție rămasă însă neîmplinită (pentru o analiză a variantelor, v. M. Cenușă). Romanul rămâne inedit în cea mai mare parte, datorită împrejurărilor istorice, timp de aproape o jumătate de veac. Începând din primăvara lui 1989 manuscrisul este integral transcris în vederea publicării, până la prima ediție completă în volum apărând însă doar fragmentar, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1-2/1989, cu titlul *Luntrea lui Caron* (titlu propus de redacția revistei și acceptat de către Dorli Blaga, legatara operei blagiene), titlu ce a fost păstrat ulterior și pentru ediția în volum. Totuși, în cursul anilor au mai fost publicate scurte fragmente, desprinse din context și cu titluri de circumstanță, în „Gazeta literară" (nr. 18 și 27/1967), „Luceafărul" (nr. 26 și 39/1968, nr. 27/1969), „Amfiteatru" (nr. 1/1969), „Manuscriptum" (nr. 1 și 2/1975), „Flacăra" (nr. 37/1976) „Viața românească", „Astra", „Familia" (nr. 5/1990) etc. Paginile din „Luceafărul" (nr. 39/ 1968 și nr. 27/1969) și „Amfiteatru", fac parte, alături de altele, inedite, din textele numite în roman „minciunile lui Dumnezeu" și au mai fost editate, separat, cu note bibliografice, în Lucian Blaga, *Izvoade*. Eseuri, conferințe, articole. Ed. îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau. Prefață de George Gană, Buc., 1972 –

Născută în anii de maximă teroare ai regimului comunist, scrisă și rescrisă de-a lungul întregului „deceniu obsedant" (fără a-l mulțumi însă pe deplin pe autor), mărturie a unei agresiuni fără precedent din partea unui timp cu adevărat ieșit din matcă, dar și insulă de refugiu din calea acestei agresiuni, după o jumătate de secol de condamnare la anonimatul unei arhive, această ultimă creație de proporții a lui **B.** își începe în sfârșit, odată cu ultimul deceniu al mileniului, existența publică. Cartea are o structură mai puțin obișnuită . Căci în ciuda unei prime impresii (și chiar a convenționalului subtitlu „roman"), aceasta nu e cea a unui roman în stil clasic. Narată la persoana I, ampla confesiune este realizată în tonuri extrem de variate, mergând de la simpla constatare, rezonând însă în metafizic, la pamflet și de la comentariul pătrunzător al istoriei contemporane la adevărate pagini de eseu social și istoriografic. E mărturia unei conștiințe agresate de „teroarea istoriei", în care elementul biografic (prin situații, idei, personaje, opere, atitudini, anecdotică etc.) se revelează constant ca fiind însăși substanța operei, de unde și permanenta ispită a unei lecturi „cu cheie". Povestirea se desprinde totuși de biografic și particular, chiar dacă nu pe întreaga întindere, prin elaborarea suplimentară a unor situații și personaje, prin montajul secvențelor narative etc., toate modalități concrescute organic dintr-o unitară și originală viziune artistică și ideatică, pentru a accede, prin ficțional, la exemplar. Evident rămâne însă și atunci, în filigran, destinul specific ce-o întemeiază, căci, spre deosebire de opere precum *Amintiri din copilărie* sau *Maitrey* (în care biograficul este integral „ars" în construirea imaginii universale a copilăriei sau a erosului), în *Luntrea lui Caron* parabola ficțională trădează același destin blagian, însă idealizat, ea instituindu-se ca exemplară doar în măsura în care însuși destinul–model dezvăluie valențe de exemplaritate. Situată dincolo de biografie și dincoace de ficțiunea pură, poveste adevărată și totodată falsă, narațiunea se vădește așadar a fi *un mit*, dar nu unul impersonal, ci însuși mitul destinului blagian. Adevărat „mister", așa cum i-a plăcut mereu lui **B.** să scrie, epic de această dată și luându-și ca subiect propria viață (căci, pe sute de pagini, autorul nu face altceva decât „să se pună pe sine însuși în centrul lumii, prelungindu-se în mit"), această „autobiografie mitizată" proiectează și regizează, nu fără unele scăderi, un destin totodată compensatoriu și paradigmatic, o viața de om nu doar „așa cum a fost", ci și „așa cum, într-o ordine ideală, ar fi putut/ trebuit să fie". Specificul acestei rezolvări a raportului biografie-ficțiune obligă o lectură de adâncime să fie obligată să-și ia ca repere atât contextul istoric al genezei „romanului" și biografia lui **B.**, cât și viziunea de ansamblu a creației blagiene și locul operei în speță în tabloul categoriilor literar-estetice. Tot o consecință a acestei soluții originale se dovedește a fi, la o analiză mai atentă, și configurația particulară a nivelului structurării tramei, a personajelor și chiar a motivelor. Continuând, chiar dacă într-o altă gamă, proiectul biografic evasigoethean început o dată cu

Scanned with OKEN Scanner

Hronicul şi cântecul vârstelor, desfăşurarea naraţiunii urmăreşte în general evenimentele cunoscute din biografia matură a lui **B.** (aproximativ perioada 1944-1957), neezitând însă să transfigureze biograficul şi memorialistica, împletindu-le ficţional. Acţiunea, urmărind toate detaliile unei vieţi într-o epocă de răscruce, debutează profetic sub semnul bombardamentelor din primăvara lui 1944 („Începutul primăverii coincidea cu începutul unui haos, ce se revărsa peste meleagurile ţării"), urmate la scurt timp de invazia, aparţinând parcă unor alte ere, a forţelor ruseşti. Retras cu familia în paradisul anistoric, protector, al unui sat de munte, poetul şi esteticianul Axente Creangă petrece ultimele clipe de relativă linişte ale epocii alături de „geamănul" său spiritual, filosoful Leonte Pătraşcu, lucrând la piesa sa, *Arca lui Noe* şi trăind începutul timid al unei iubiri de „vară indiană" cu Ana Rareş, o botanistă aflată şi ea în refugiu cu soţul său. Istoria se grăbea însă ca niciodată să nimicească complet o lume pentru a ridica pe ruinele ei o anti-lume. Naşterea acesteia vegheată de negre ursitoare – teroarea, crima, violenţa, prostia, nebunia, arbitrariul, mizeria materială şi morală – este evenimentul central în funcţie de care îşi determină destinele eroii cărţii. Epurat de la universitate, desfiinţat ca filosof de noul regim, înţelegând mai bine ca toţi zodia cernită în care intrase istoria, Leonte Pătraşcu se aruncă, simbolic, în Râpile Roşii. Sinuciderea sa, cale etică a supremului protest şi definitivă reîntoarcere la matca originilor, îi încoronează astfel sistemul întru faptă, răscumpărându-i în posteritate destinul. Eliminat şi el de la catedră şi angajat ca simplu bibliotecar, cu toate resorturile creatoare şi existenţiale sfărâmate de menghina istoriei, refuzând totuşi exilul, dar şi orice colaborare cu noii antioameni, împotmolit într-o relaţie ispititoare, însă amăgitoare şi sterilă, cu Octavia Olteanu (relaţie încheiată tragic, într-o autentică noapte valpurgică valahă, prin sinuciderea femeii), ajuns aşadar la extrema inferioară a existenţei sale, Axente reuşeşte totuşi să depăşească acest moment de răspântie graţie făpturii de lumină a Anei. Aceasta, ca un adevărat izvor, al vieţii, izbuteşte să descătuşeze în el noi glasuri poetice, mai adânci şi mai mature decât cele ofilite sub arşiţa vremurilor, o nouă sete de viaţă şi o nouă libertate lăuntrică. Finalul cărţii îi reuneşte pe cei doi, oarecum simetric începutului, la Grădiştea, pe terasele proaspăt dezgropate ale Sarmizegetusei, într-o în sfârşit împlinită comuniune sufletească, transfigurată liric într-o adevărată „nuntă în cer". E goetheană înălţare interioară (prilejuită de o altă ipostază a „etern-femininului"), supremă ieşire din istovirea istoriei spre libertate şi creaţie, sub acelaşi semn protector al străvechilor obârşii. Personajele, foarte numeroase şi conturate (chiar şi cele episodice) cu o reală artă portretistică ce se întinde de la pasta balzaciană la tuşa expresionistă şi de la idealizare la pamflet coroziv, se dovedesc a fi şi ele mai curând nişte tablouri după natură. Acea autenticitate a vieţii, dificilă chiar şi pentru marii artişti, provine în general mai puţin din invenţie (prelucrarea ficţională constând aici mai ales în selecţie şi combinare) şi mai mult din însăşi calitatea prototipurilor furnizate de o biografie bogată în întâlniri umane deosebite. Ca atare, majoritatea personajelor, deşi memorabile, sunt mai slab motivate epic şi îndeamnă, adesea, prin chiar transparenţa lăsată lor de autor, mai degrabă spre o lectură în cheie biografică, chiar dacă destinele lor capătă, sub incidenţa istoriei pe care o parcurg, şi anumite semnificaţii suplimentare. Cu toate acestea, îndeosebi cele patru personaje principale, care articulează esenţialul cărţii, izbutesc să treacă dincolo de biografic, ancorând definitiv în domeniul invenţiei creatoare de lumi. Ele se distribuie în două perechi, fiecare ilustrând, prin două ipostaze diferite (uneori chiar opuse) dar complementare, un model ideal, masculin şi feminin, de umanitate. Astfel, Axente Creangă, eroul-narator în conştiinţa căruia se resfrânge lumea înfăţişată în roman e o existenţă creatoare prin excelenţă. El concentrează majoritatea datelor biografiei lui **B.**, întruchipând mai cu seamă dimensiunea poetică, artistică a acestuia. Alter-ego-ul său („geamănul", cum e constant numit), filosoful Leonte Pătraşcu ipostaziază cealaltă faţetă majoră a lui **B.**. Mai puţin convingător epic, dar necesar, el susţine cu discreţie, din fundal, partitura teoretic–ideatică şi morală a cărţii. Axente rotunjeşte întru exemplaritate vasta personalitate blagiană, a cărei substanţă de o extraordinară bogăţie susţine fără efort originalul clivaj ficţional. În cadrul celei de-a doua perechi, feminitatea exotică a Octaviei

Scanned with OKEN Scanner

Olteanu (poate principala reuşită, la acest nivel, a romanului), este o prezenţă complexă, ce păstrează până la capăt, în ciuda aparenţelor, un ireductibil mister. Instinctual-provocatoare, senzuală şi de o vitalitate clocotitoare şi fascinantă, dar întruchipând un principiu static al Erosului, închis, suficient sieşi, ca este completată şi „învinsă" simbolic de figura cu explicită valoare de ideal, însă perfect concretizată epic, a Anei Rareş. „Doamna" călăuză a sufletului spre transcendenţă (cum a văzut mereu Europa eternul feminin, de la trubaduri la Goethe), înger păzitor al izvoarelor vieţii şi creaţiei, Ana e întruchipare a Frumuseţii însăşi care cheamă spre împlinire totul, în primul rând destinele celor doi „gemeni". O situaţie asemănătoare poate fi constatată şi în cazul principalelor motive ce constelează naraţiunea, dar observaţia se aplică şi celor de mai mică importanţă. Ele sunt comune romanului modern (istoria agresivă, atotprezenţa malefică a politicii, raportul biografie-ficţiune etc.), unei anumite tradiţii preocupate de figura artistului (existenţa creatoare ca ideal suprem, creaţia ca depăşire a condiţionărilor biografice şi istorice, raportul creaţie-dogmă-libertate, erosul ca sursă a creaţiei, jurnalul ca martor al creaţiei etc.), dar şi romanului în general (fresca social-istorică, mitologia vieţii şi a morţii, responsabilitatea morală etc.) sau romanului românesc (destinul neamului românesc pe un pământ de cumpănă, neîmplinirele unui mic popor, mereu victimă a istoriei etc.), şi sunt tratate într-o manieră tipic blagiană, în deplină armonie cu ceea ce restul creaţiei (poezie, teatru, filosofie, eseu) pune în scenă. Prin urmare, conform acestei concepţii, terorii istoriei, oraşului, civilizaţiei şi materiei li se opune, salvator, preistoricul (de unde şi nostalgia originilor) sau tipologicul (lumea copilăriei sau cea a satului anistoric, organic); sau spiritualul şi metafizicul, **B.** optând ferm, încă o dată, mai degrabă pentru o soluţie metafizică decât pentru una morală, existentă totuşi şi ea în roman. Identificată cu valoarea supremă, creaţia, înţeleasă ca existenţă umană deplină, se manifestă ca o „daimonie" (în sens blagian), anterioară moralei şi oricăror dogme, liberă de norme exterioare şi capabilă să transfigureze dramele concretului, tot aşa după cum erosul apare ca o forţă centrală, pârguitoare, a vieţii şi a creaţiei. În acest context o menţiune specială merită radiografia necruţătoare pe care o face **B.** „Marii Minciuni" instaurate după război (vezi diagnosticarea religiei ateiste, a marxismului ca psihanaliză reducţionistă, a mecanismelor Puterii teroriste, a cultului antiomului, antivalorii şi, în cele din urmă, a antispiritului etc.). Paginile testamentare ale lui Leonte Pătraşcu („minciunile lui Dumnezeu") sunt o cuceritoare declaraţie de dragoste închinată de **B.** supremei sale iubiri, metafizica. Ele reprezintă o originală istoriosofie blagiană, arheologie a unei posibile protofilosofii româneşti şi totodată repertoriu esenţializat al câtorva dintre marile mituri blagiene. Pare limpede aşadar că, în ciuda poziţiei oarecum excentrice pe care acest „roman" o ocupă în ansamblul operei lui **B.**, el nu-şi împlineşte sensurile decât integrat în totalitatea creaţiei blagiene, a cărei organicitate structurală îi guvernează şi lui rosturile. Valoros în multiple feluri (ca sursă biografică, în calitate de rară mărturie a unor evenimente ce nu şi-au cruţat mărturisitorii ori ca moment interesant în istoria romanului românesc), traseul său, aflat abia la început, nu e lipsit de unele riscuri. Operă masivă şi ambiţioasă, roman total, textul abordează nu atât în formula realismului mitic cât mai degrabă, în maniera mitopoetică proprie întregii opere a lui **B.**, „un orizont foarte larg de probleme (cât poate cuprinde o existenţă)" şi aceasta într-o „gamă consistentă de tonalităţi stilistice" (M. Vasilescu). Cartea este însă evident nefinisată din punct de vedere strict literar. Cu ezitări de concepţie şi destule imperfecţiuni tehnice (pe care autorul nu a mai avut răgazul să le elimine), *Luntrea lui Caron* apare totuşi, din perspectiva mitului pe care îl orchestrează – mitul unui destin - într-o altă lumină, mai favorabilă. Defectele mitului (creaţie reînnoită de fiecare generaţie) nu sunt niciodată definitive; de aceea, posibila desăvârşire a mitului blagian construit (şi) cu această ocazie nu poate veni decât din partea generaţiilor viitoare, în măsura în care acestea îl vor mai percepe ca exemplar. Într-un asemenea caz, în contextul viziunii propuse de această carte, imperfecţiunile nu ar mai constitui obstacole pentru cititor, ci mai curând fertile provocări.

EDIŢII: *Luntrea lui Caron*. Roman, Ediţie îngrijită şi stabilire de text: Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu. Notă asupra ediţiei Dorli Blaga. Postfaţă Mircea Vasilescu,

Scanned with OKEN Scanner

Bucureşti, 1990; *Luntrea lui Caron*, ed. a II-a, revăzută, Bucureşti, 1998.
REFERINŢE CRITICE: I. Vlad în „Manuscriptum" nr. 2, 1975; în „Tomis", nr.3, 1975; N. Ar. Acterian, în „Atelier literar", 1976; M. Zaciu în „Revista de istorie şi teorie literară", nr.1-2, 1989; Mircea Popa, în „România literară" nr. 20, 1990; O. Soviany, în „Universul cărţii" nr. 3, 1991; N. Manolescu în „România literară", nr.5, 1991; L. Petrescu în „Tribuna", nr.7, 199.; Mircea Cenuşă, în „Tribuna" nr. 20, 1991; O. Pecican, în „Steaua" nr. 2-3, 1991; C. Moraru, în „Familia" nr. 3, 1991; Fl. Manolescu, în „Luceafărul" nr. 3, 1991; N. Breban, în „Contemporanul" nr. 5, 6, 7, 1991; Gabriela Gavril, în „Convorbiri literare" nr. 8, 1991; A. Rău, în „Steaua" nr. 9, 1991; Vlad Sorianu, în „Ateneu" nr. 10, 1991; Rodica Marian, „Echinox" nr. 10-11, 1991; Nicolae Baltă, în „Contrapunct" nr. 17, 1991; Gh. Alexandru Iancovici, în „Orizont" nr. 20, 1991; M. Zaciu, *Scrisori nimănui*, 1996; Cornel Munteanu, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*. Coord. M. Borcilă, 1997; I. Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, 1997; C. Bărboi, R. Chiriacescu, *Dicţionar antologic de istorici, critici literari, eseişti, oameni de cultură, publicaţii literare*, 1998.

L. D. R.

LUPII DE ARAMĂ — Dramă de Adrian Maniu. A apărut iniţial în „Viaţa Românească", a. XXI (1929), nr. 5 şi 6 (mai-iunie). A fost jucată în stagiunea 1929/1930 la Teatrul Maria Ventura. În varianta oferită pentru scenă, dramaturgul a amplificat textul piesei cu un prolog care, de fapt, constituie Tabloul I, publicat în „Revista Scriitoarelor şi Scriitorilor Români", III (1929), nr. 8-9.

Creaţia dramatică a lui **A. M.** se situează sub zodia teatrului poetic sau poematic, formulă ce se bucura de interes nu numai în străinătate (Maeterlink şi teatrul simbolist), ci câştigase teren şi în rândul dramaturgilor români atraşi de simbol, alegorie şi metaforă, de misterios şi fantastic, receptivi totodată şi dispuşi la o înnoire a dramei. Orientarea se remarcă la un Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Papilian şi la alţii care tind să recupereze pentru teatru poezia şi mitul prin infuzii de lirism. Nu atât teatrul poetic simbolist îşi va pune amprenta asupra dramaturgiei lui **A. M.**, cât direcţia expresionistă care se va resimţi la toţi scriitorii amintiţi, prin recursul la mit, la mister şi esenţă, la personajul generic sau colectiv. Numai că, aşa cum s-a remarcat (Gheorghe Lăzărescu în monografia consacrată lui Adrian Maniu), expresionismul scriitorului ia o turnură nouă, specifică, în funcţie de filonul folcloric al creaţiei şi de temperamentul său liric, expresionism vizibil în preferinţa pentru rolul personajelor de grup, al maselor, pentru crearea unei atmosfere de nelinişte şi disperare, în absenţa individualităţii psihologice a personajelor. Una din direcţiile teatrului lui **A. M.** este axarea pe viziunea protoistoriei noastre, scriitorul „optând pentru formula stilizată, expresivă, grandioasă", pentru „expresia aforistică, sintetică", de unde absenţa unui conflict puternic „şi o oarecare inaptitudine pentru fabulaţie" (Doina Modola). Este cazul piesei *Lupii de aramă*, exemplu clar de osmoză perfectă a mitului cu istoria. Piesa porneşte de la relatarea lui Dio Cassius care în *Istoria romană* aminteşte că, în timpul celui de al doilea război dacic, Longinus, comandantul unei legiuni romane, acceptă o întrevedere cu Decebal. Regele dac îl face prizonier şi-i cere informaţii cu privire la intenţiile lui Traian, promiţându-i în final eliberarea în schimbul retragerii romanilor dincolo de Istria şi acoperirii cheltuielilor de război. Longinus, după ce-şi procură otravă prin libertul său, îi scrie împăratului că el nu va constitui un impediment pentru gloria romană şi se sinucide (a se vedea Dio Cassius, *Istoria romană*, III, Traducere, note şi indici de dr. A. Piatkowski, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, p. 305-306). Un asemenea fapt integrează **A. M.** în substanţa dramei sale. Piesa surprinde disoluţia unui popor şi crepusculul unei umanităţi legendare. Fără să contureze de fapt un protagonist al dramei, cu excepţia, poate, a Domniţei, scriitorul creează, în schimb, în sensul precizat mai înainte, un personaj colectiv care se mişcă în limitele unei psihologii sumare ai cărei poli sunt speranţa şi disperarea. Romanii invadatori înaintează pe teritoriul Daciei (numele nu se precizează, se sugerează doar), a cărei rezistenţă slăbeşte treptat. Lucrările de fortificaţii la care sunt obligaţi robii luaţi prizonieri, rugile, imprecaţiile şi riturile magice nu pot stăvili înaintarea. La un moment dat Domniţa, fiica regelui dac, pare să fi găsit soluţia salvatoare, anume ademenirea şi prinderea comandantului oştilor romane, care este totodată şi prieten apropiat al împăratului. Obligat să-i scrie acestuia să încheie pacea şi să se retragă, el refuză propria salvare, întocmai ca în relatarea lui Dio Cassius şi, în cele din urmă,

Scanned with OKEN Scanner

prințesa îl ucide, răsturnând prin gestul ei „cumpăna morții". Într-adevăr, o răsturnare de situații are loc în momentul în care sosește solia împăratului care cere eliberarea prizonierului în schimbul retragerii romanilor. Destinul sau fatalitatea tragică au lucrat în chip potrivnic. Lumea de semne misterioase în care trăiesc cei asediați îi face să înțeleagă adversitatea zeilor și a naturii. Din interpretarea magică a acestor semne, mulțimea trage concluzia că vremurile îi sunt împotrivă și că dușmanul îi va cotropi pământurile („a plouat cu sânge", „Apa zvâcnește pe piatră, nu o soarbe pământul!", „Puteri neîmpăcate vor să se împotrivească nouă". „Ce vrea cerul? Ce vrea pământul? ... Ce vor apele?"). Însemnele magice descifrate în elementele cosmosului determină evoluția piesei în sensul unui mister dramatic. În neastâmpărul ei, generat de voința de libertate și de salvare a neamului, Domnița, excepțională prin dârzenia și disperarea ei lucidă, pune la cale, alături de preoți, uciderea împăratului ca „singura noastră nădejde de viață". Asasinatul însă nu se înfăptuiește din frică și lașitate și nici transformarea regelui în lup, deoarece acesta se otrăvește împreună cu căpeteniile rămase, iar femeile se retrag în munții înzăpeziți. Piesa este dominată de o atmosferă apăsătoare, întunecată, dacii fiind proiectați pe fundalul sfârșitului inexorabil al unui popor de viteji legendari. O lume mitică este condamnată la o inevitabilă distrugere. Nu numai elementele cosmosului se opun vreunui ajutor sau semn dătător de speranță, ci însăși licantropia, ca act magic suprem, nu mai poate fi pusă în valoare. Regele nu se mai preface în lup cu grumaz de aramă ca să-i înspăimânte pe dușmani. „Băutura lui de farmec", băutura rituală de „venin amestecat cu miere" se transformă în otravă aducătoare de moarte. În *Dacii și lupii* din volumul *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, amintind de ritualul licantropiei, Mircea Eliade a arătat că adepții frățiilor secrete de războinici se puteau preface prin practici magice în lupi sau într-un alt animal considerat strămoș al tribului și căruia îi imitau înfățișarea și comportamentul, transpunându-se în războinici cuprinși de furie agresivă. Scriitorul situează sub optica perisabilității două mentalități și două culturi, două civilizații, una bazată pe mit și ritual magic, constituită dintr-o mitologie autohtonă și din tradiții puternice, cealaltă practică, bazată pe expansiune și războaie de cucerire. Viitorul pare să fie de partea Bătrânului care propovăduiește o altă religie și o altă mentalitate, legate de începuturile erei noi, o nouă organizare a lumii, ca sinteză a celor două universuri constituite care vor dispărea, într-un cuvânt el este vestitorul unei noi geneze și al unui nou popor. Aceeași altă lume o transfigurează cuvintele finale ale Domniței care dispare și ea „în amurgul zeilor": „Nu zeii trebuie să ne judece! E rândul nostru să judecăm pe zei! Răspunde, cerule, căruia ne-am închinat, răspunde, Pământule! Care e dreptatea voastră în atâta nedreptate?" Romanii se vor dezintegra și ei după șiruri de războaie istovitoare, iar dacii intră în munte, se întorc în pământ, ca simbol al continuității etnice (Doina Modola), pentru că „Nu e margine decât pentru vremelnicia trăirii". Dramaturgul excelează în construirea de replici cu valoare emblematică, străbătute de fior liric, comunicarea se centrează pe o ritmică interioară incantatorie, tensionată. Excelează de asemeni în picturalitate și în alternarea decorurilor, potențând, în paralel cu înaintarea romană, întunericul care, în final, învăluie totul. *Lupii de aramă* constituie, indiscutabil, prin aerul ei de poezie tragică, prin universul magic întemeiat pe o mitologie autohtonă și pe vechi tradiții, prin interesul manifestat față de trecutul nostru istoric legendar, redat într-o piesă cu o structură modernă, partea de rezistență a creației dramatice a lui **A. M.**

EDIȚII: *Lupii de aramă*. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Doina Modola-Prunea, Cluj-Napoca, 1975.

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, 1971 (ed. a II-a, 1978); Mihail Iordache, *Adrian Maniu*, 1979; Gheorghe Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985.

V. V.

LUPTA CU INERȚIA — Volum de versuri postum, de Nicolae Labiș. Această culegere a fost publicată după moartea scriitorului, în 1958, sub îngrijirea unui colectiv, și conține poezii scrise de Nicolae Labiș în chiar anul morții sale (1956). În organizarea sumarului, editorii mărturisesc a fi ținut seama de dorința și dispozițiile lăsate de poet.

În comentariile criticii, poezia lui **N. L.** deține o importanță de prim ordin, în transformările pe care le-a suferit lirismul românesc în anii '60;

Scanned with OKEN Scanner

este vorba, în speță, de strădania (care nu este numai a lui **N. L.**, ci a unei întregi generații de scriitori) de a abandona anumite căi, ce se dovediseră cu totul lipsite de perspectivă, cum fusese formula „poeziei epice", și de a angaja creația în direcția unei „recuperări" a marii tradiții a lirismului. Cel dintâi volum publicat de **N. L.**(*Primele iubiri*, 1956), deși anunța marile înnoiri ce aveau să se producă, mai plătea, totuși, tribut, în oarecare măsură, manierei epicizante; versurile de început ale scriitorului „au (încă) o structură epică și sunt dominate de eposul popular" (Eugen Simion). Dar, în piesele ce alcătuiesc volumul *Lupta cu inerția*, semnele noului lirism sunt deja cu mult mai numeroase; a fost remarcată, astfel, nota precumpănitor *confesivă* pe care o dobândește poezia lui **N. L.**, în noua e: fază (Ion Pop). Titlurile unor poeme subliniază, de altminteri, cu prisosință, tocmai această fervoare a confesiunii, de care este stăpânit acum autorul: *Confesiuni*, *Momente biografice*, *Biografie*. Adevărul este însă că, în cazul lui **N. L.**, noul lirism se definește în mai mică măsură ca expresie directă a subiectivității, râvnind mai degrabă să impună o nouă spiritualitate. Este ceea ce a îndreptățit pe unii comentatori să vorbească despre „o poezie esențial reflexivă" și despre „un proces de intelectualizare a lirismului". Mai aproape de adevăr sunt, totuși, aceia care se referă la „o substanțială îmbogățire a registrului de atitudini spirituale", în sens ceva mai larg. Poetul se vrea de fapt profet și promotor al unui nou ethos, acela al unei înalte și neîntrerupte arderi spirituale, al unei necontenite „lupte cu inerția": „Nu-i liniște. Spre vămile Nirvanii/ Nu tind. De ce-ntr-al dragostei portic/ Eu liniștirii să-i aduc litanii/ Când restul vieții mele nu-i ridic, / Când mă-nfierbântă zbuciumarea pură/ A separării fierului de zgură/ Și-a sensului în vorbele ce zic?" (*Idilă*). Noul ethos se lămurește, în alte contexte, ca o atitudine spirituală de deschidere, ca foame nepotolită de experiență: „Ce larg mă simt și lacom și niciodată plin!/ Sorb prin pupile lumea și-n taină cu auzul, / Nepotolit ca-n fața paharelor de vin/ Ce-mi scapără-n mustăți stropi limpezi ca hurmuzul.// Am strâns atâtea drumuri în mine ca pe-un ghem, / Tam-tamuri de copite în mine aspre sună, / Dar tot mi-i dor de ducă, spre mine încă chem/ Acele panglici albe pudrate-n colb de lună" (*Confesiuni*). Se poate, deasemenea, spune că noul ethos pe care poezia lui **N. L.** încearcă să îl articuleze se vrea, în egală măsură, o sfidare a limitelor; poetului îi place să intre pe teritorii neumblate, el se avântă „în altă lume decât voi": „Eu sunt spiritul adâncurilor, / Trăiesc în altă lume decât voi, / În lumea alcoolurilor tari, / Acolo unde numai frunzele/ Amăgitoarei neputinți sunt veștede./ Din când în când/ Mă urc în lumea voastră/ În nopți grozav de liniștite și senine, / Și-atunci aprind mari focuri/ Și zămislesc comori/ Uimindu-vă pe cei ce mă-nțelegeți/ Apoi cobor din nou prin hrube trudnice/ În apa luminoasă, minunată./ Sunt spiritul adâncurilor, / Trăiesc în altă lume decât voi". (*Sunt spiritul adâncurilor*). Această încălcare a limitelor pune nu o dată spiritul în contact cu înfricoșătoare puteri cosmice, contact ce îmbracă însă adeseori forma unor năpraznice cratofanii: „Ți-a însemnat natura prin trăznet unde stai/ Zdrelindu-ți-o cu flăcări primejdioase, casa./ E semn de neastâmpăr și de noroc – să-l ai/ Până când neagra doamnă o să-și învârtă coasa" (*Momente biografice*). Experiența poetică dobândește astfel, în tot mai mare măsură, la **N. L.**, caracterul unei experiențe inițiatice, și poate că această așezare a trăirii poetice într-un orizont al trăirii mitice constituie adevărata sa contribuție la înnoirea lirismului românesc. În asemenea condiții, inițiatice, chemarea poeziei poate să apară, desigur, ca un har, dar ea va apărea deopotrivă și ca damnare; iluminările se plătesc, poetul evoluează într-un spațiu de–securizat, încât ochiul lui va fi întotdeauna înconjurat de negru cearcăn: „Dar vorbele-mi murmură: sună-ne, -ncearcă-ne, / Sufletu-și pâlpâie albe chemări, / ochii îmi ard rotunjiți peste cearcăne, / Inima-și bate ecoul de zări.// Cine ești, ori ce ești, / Abur ori duh coborât din povești, / Undă prelinsă să mă învenine, / Stea fulgerată în mine?" (*Fior*). S-a spus despre **N. L.** – luându-se în considerație mai ales noutatea pe care o aducea volumul *Lupta cu inerția* – că a reprezentat „buzduganul unei generații" (E. Simion), deschizând calea pentru un proces care a însemnat în esență o „recuperare" a lirismului. Afirmația se cuvine însă a fi nuanțată: acțiunea inițiată de poezia lui **L.** nu a fost doar una de „recuperare" a tradiției marelui lirism, ci și de înscriere a acestuia pe coordonate ale modernității. Fiindcă, pentru **L.**, redescoperirea liris-

Scanned with OKEN Scanner

mului nu s-a rezumat la o simplă operație de subiectivizare (în sensul unei poetici a sentimentului), ci a operat o deschidere spre marile experiențe ale spiritului, experiențe înscrise îndeobște într-un demers inițiatic. *Lupta cu inerția* inaugurează, într-adevăr, o epocă nouă în evoluția lirismului românesc.

EDIȚII: *Lupta cu inerția*, sub îngrijirea unui colectiv format din Lucian Raicu, Eugen Mandric, Savin Bratu și Aurel Covaci, București, 1958; *Albatrosul ucis*, ediție îngrijită și postfață de Gheorghe Tomozei, București, 1966; *Sunt spiritul adâncurilor*, ed. comentată de Gh. Tomozei, București, 1971; *Poezii*, antologie, posfață și bibliografie de Voicu Bugariu, București, 1976.

REFERINȚE CRITICE: D. Micu, N. Manolescu, *Literatura română de azi. 1944-1964*, 1965; Ștefan Bitan, *Labiș. Albatrosul ucis*, 1970; G. Călinescu, *Literatura nouă*, ed. întocmită cu prefață de Al. Piru, 1972; Ion Pop, *Poezia unei generații*, 1973; P. Poantă, *Modalități lirice contemporane*, 1973; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; Acad. de Științe Sociale și Politice. Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu", *Literatura română contemporană*, vol. I. *Poezia*. Coord. Marin Bucur, 1980; I. Bălu, *Nicolae Labiș*, 1982; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. III, 1987; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, 1989; Cezar Ivănescu, Stela Covaci, *Timpul asasinilor. Documente și mărturii despre viața, moartea și transfigurarea lui Nicolae Labiș*, 1997.

L. P.

LUXUL MELANCOLIEI — Roman de Stelian Tănase. Apărut la Editura Cartea Românească, în 1982, romanul marchează debutul scriitorului optzecist, devenit, după 1990, un cunoscut analist politic. Receptat favorabil de critică, volumul anunța un prozator de real talent, fapt confirmat ulterior de celelalte două romane, *Corpuri de iluminat* (1990) și *Playback* (1995), scrise tot în anii '80, dar interzise de către cenzură. Eseul politic, memorialistica, reconstituirea documentară a unor momente tulburi ale perioadei comuniste au prevalat, în anii din urmă, în scrisul lui **S. T.**

Cele patru părți ale romanului (*I. Casa scărilor; II. Farmecul unei plimbări nocturne cu bicicleta; III. Deocamdată; IV. Muntele și orașul)* sunt transcrise prin intermediul mai multor voci narative, care se suprapun în mod ingenios. Dincolo de subtilele afinități cu zona abisală a romanelor brebaniene, *Luxul melancoliei* recurge, așadar, la o deconstrucție a pilonilor romanului „tradițional": *personajul*, susținut de o *intrigă* ce gravita în jurul unei *teme* consacrate, tratată monografic: iubirea, războiul, moartea etc. De astă dată, tematica banalității cotidiene se coagulează în jurul unor constelații de pseudonarațiuni, sau mai degrabă descrieri, vag narativizate, ca în *noul roman*, ale unor „obiecte" umane sau mentale alienate. Reflexe din proza unor neoromancieri francezi precum Michel Butor sau Alain Robbe-Grillet, în special se fac simțite, de altfel, în metoda montajului cinematografic (regăsibilă în general la întreaga generație '80, cu precădere însă în proza scurtă). Reiterată pe tot parcursul romanului, opțiunea lui **S. T.** pentru o poetică a privirii, în evidenta descendență a noului roman francez, face ca personajul să nu mai fie o entitate psiho-fizică de tip monolitic, ci dimpotrivă, o înșiruire de diapozitive adesea incongruente, sau nu mai mult decât o imagine și aceasta ruptă, suspendată, refractată de privirea *celuilalt*: „Prin geamurile scânteind ale vagoanelor, Luca o vede pe Roxana astfel: cu mâna lăsată, apoi cu mâna ridicată, la fel după vagonul unu: cu mâna suspendată în aer este tot ea, fără zâmbetul vulnerabil de adineaori. (...) Altă imagine: tot a ei, retezată, ca și cum s-a ars filmul și în sală s-a aprins brusc, orbitoare, lumina". Epicul aparent inexistent – o plimbare cu mașina a protagonistului Luca R. Eugen, împreună cu iubita sa din tinerețe, Roxana, în căutarea unui prieten (probabil, o proiecție a eului său scindat), Matei Geamănu, scriitor și totodată actor – se difuzează în unde și particule narative, într-o puzderie de incidente a căror realitate ficțională e mereu ambiguizată de *privirea* oblică, suspicioasă a autorului: sinuciderea soțului Roxanei, escapadele lui Luca, meciul de rugby urmărit cu înfrigurare la televizor de același Luca, fost rugbist, acum accidentat, dialogul cuplului Luca-Roxana cu un cuplu de tineri hippies care făceau autostopul etc. Câteva nuclee epice (dintre care cel simbolic al filmării la care ia parte actorul sau doar figurantul Matei, dărâmând, după cum cere rolul, o statuie, adică un posibil alter-ego al său, omul-obiect, alienat de esența umanității sale) generează o pulbere narativă, ce se dispune în planurile temporale devenite simultane ale unui prezent incert și ale unui trecut în mare parte imaginar. Luca R. Eugen (Genu) își creează, donquijotesc, împreună cu autorul dinăuntrul textului, scriitorul Matei Geamănu,

Scanned with OKEN Scanner

un simulacru de viață, raportându-se la sine „ca la o abstracție". El își reinventează obsesiv trecutul, la fel ca Paul din romanul *Animale bolnave* al lui Nicolae Breban. Aflat pe traseul labirintic al căutării unui trecut incert, protagonistul lui **S. T.** optează pentru retragerea în propria imaginație, în vreme ce personajul-autor din interiorul textului se comportă, la rândul său, ca un Don Quijote secund, denunțând, în spirit postmodern, convenția narativă. În *Luxul melancoliei* se pot întâlni când și când fraze parodice de tipul: „Paginile următoare nu prezintă un interes deosebit pentru cititor", pentru ca ludicul autor-personaj să schițeze mai apoi scenarii-clișeu de roman polițist, menite să spargă crusta, oricum labilă, a iluziei narative printr-o notație în stil sec, reportericesc: „În celălalt capitol Roxana va fi găsită sugrumată în cameră". Altă dată, un personaj-narator se adresează prezumtivului cititor semnalându-i artificialitatea „realului" romanesc: „Iată nimicurile imaginației mincinoase a unui autor". „Minciuna" romanescă, având ca subiect principal regăsirea iluzorie a trecutului mai mult imaginar al lui Luca, se construiește și deconstruiește simultan pe multiplele planuri ale continuei interferențe trecut – prezent. Vocile narativ-descriptive oscilează și ele între impersonala și aparent omniscienta persoană a III-a, persoana I (în lungile monologuri ale lui Luca, ale Roxanei sau ale lui Matei) și ambigua persoană a II-a. Aceasta din urmă creează, ca în romanul *La Modification* al lui Michel Butor, tensiunea confuziei între așazisa autoritate a vocii auctoriale care își interpelează personajele și cititorii și incertitudinea vocii protagonistului, care, dimpotrivă, tinde să se retragă în luxul propriei melancolii din fața autorului și a cititorilor deopotrivă. Pseudoerou ori infrapersonaj subminat de propria melancolie, personajul central Luca R. Eugen rămâne, ca în imaginea finală, „un necunoscut care alerga păstrând un pas egal". Cu alte cuvinte, un paradoxal picaro postmodern, o statuie animizată (imagine laitmotivică a filmului evocat în roman), cariatidă a unei iluzorii mișcări epice. În plus, ironia și gustul parodic se insinuează cu dezinvoltură în cursul narației. Starea de dezagregare pe care o traversează eroii este presărată cu insidioase aluzii la realitățile socialiste, mai noi sau mai vechi. Însuși Matei vrea să scrie un roman conceput după rețetele proletcultiste, și tot lui i se atribuie, într-o notă de subsol, o poezie cu titlul, deloc ingenuu pentru acel timp, *Demolare*, având ca refren versul „Să ne strângem lucrurile". Dacă adăugăm aici subtilitatea stilistică și soliditatea arhitecturală ale construcției romanești a lui **S. T.**, am numit tot atâtea argumente în favoarea afirmației criticului Ioan Holban, după care romanul *Luxul melancoliei* este „una dintre cele mai importante cărți ale generației '80". Alături de romane precum *Victorie clandestină* și *Tratat despre oaspeți* ale lui Mircea Săndulescu și *Herbert* al lui Florin Sicoie, *Luxul melancoliei* se revendică parțial de la atmosfera afectivă a prozei brebaniene, în care principiile masculinității și feminității se confruntă sub zodia donquijotescă a dialecticii real – imaginar. Împărtășind, deci, opinia lui Al. Dobrescu, care, în încercarea de a dezvălui sensul profund al romanului, îl găsea „cam brebanian pe alocuri, ceea ce, înainte de a fi un păcat, poate fi și o calitate", vom accepta, în egală măsură, originalitatea și spiritul inventiv al unui prozator contemporan care are încă multe de spus.

EDIȚII: *Luxul melancoliei*, București, 1982; ed. a II-a, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, în „România literară", nr. 12, 18 mart. 1982; Al. Dobrescu, în „Convorbiri literare", nr. 3, 1982; idem, *Foiletoane 3*, 1984; Cristina Felea, în „Echinox", nr. 5-6-7, 1982; Ioan Holban, în „Cronica", nr. 32, 6 aug. 1982; idem, *Profiluri epice contemporane*, 1987; I. Simuț, în „Familia", nr. 10, 1982.

L. Pv.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE OPERE ANALIZATE

E

Echinoxul nebunilor (A. E. Baconsky, 1925-1977), 9-10
Efectul de seră (Florența Albu, n. 1934), 10-12
Elena (Dimitrie Bolintineanu, 1825?-1872), 12-13
Englezește fără profesor (Eugen Ionescu, 1909-1994), 13-15
Enigma Otiliei (George Călinescu, 1899-1965), 15-18
Epica Magna (Nichita Stănescu, 1933-1983), 18-21
Epifania (Daniel Turcea, 1945-1979), 21-23
Epigonii (Mihai Eminescu, 1850-1889), 23-25
Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice (1858) (Nicolae Filimon, 1819-1865), 25-27
Eulalii (Dan Botta, 1907-1958), 27-29
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii (Lucian Blaga, 1895-1961), 29-30
Europolis (Jean Bart, 1874-1933), 30-32
Evadare tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România (Lena Constante, n. 1909), 32-34
Excelsior (Alexandru Macedonsky, 1854-1920), 34-36

F

F (Dumitru Radu Popescu, n. 1935), 37-39
Fabule (Grigore Alexandrescu, 1814-1885), 39-41
Fantazii (Dimitrie Anghel, 1872-1914), 41-44
Faruri, vitrine, fotografii (Mircea Cărtărescu, n. 1956), 44-46
Fascinația (Laurențiu Fulga, 1916-1984), 46-49
Făt frumos din lacrimă (Mihai Eminescu, 1850-1889), 49-51
Fântâna Blanduziei (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 51-53
Fântâna somnambulă (Adrian Păunescu, n. 1943), 53-55
Fecioara în alb (Ștefan Petică, 1877-1904), 55-56
Fecioarele despletite (Hortensia Papadat Bengescu, 1876-1955), 56-58
Fefeleaga (Ion Agârbiceanu, 1882-1963), 58-60
Femeia cu carnea albă (Felix Aderca, 1851-1962), 60-63
Femeia în roșu (Mircea Nedelciu, n. 1959, Adriana Babeți, n. 1949, Mircea Mihăieș, n. 1954), 63-65
Femeie, iată fiul tău (Sorin Titel, 1935-1985), 65-66
Ferestrele zidite (Alexandru Vona, n. 1922), 66-69
Fețele tăcerii (Augustin Buzura, n. 1938), 69-71
Figurile de ceară (Adrian Maniu, 1891-1968), 71-72
Fiul vânătorului (Petre Ispirescu, 1838-1887), 72-74
Fiziologia provincialului în Iași (Mihail Kogălniceanu, 1817-1891), 74-75
Floarea din prăpastie (Al. Philippide, 1900-1979), 75-76
Floare albastră (Mihai Eminescu, 1850-1889), 76-78
Flori de hârtie (Adrian Maniu, 1891-1968), 78-80
Flori de mucigai (Tudor Arghezi, 1880-1967), 80-83
Fluxul memoriei (A. E. Baconsky, 1925-1977), 83-84
Foc în Hanul cu tei (I. Peltz, 1899-1980), 84-86
Frații Jderi (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 86-89
Frigul verii (Alexandru Vlad, n. 1950), 89-92
Fructul de a trăi (Alexandru Busuioceanu, 1896-1961), 92-94
Frumoasa fără corp (Gheorghe Crăciun, n. 1950), 94-96
Fuga lui Șefki (Emanoil Bucuța, 1887-1946), 96-98

G

Gaițele (Alexandru Kiriței, 1888-1961), 99-100
Galeria cu viță sălbatică (Constantin Țoiu, n. 1923), 100-104
Geniu pustiu (Mihai Eminescu, 1850-1889), 104-107
Ghetto veac XX (Ury Benador, 1895-1971), 107-108
Glasul (Iulian Vesper, 1908-1986), 108-110
Gorila (Liviu Rebreanu, 1885-1944), 110-112
Gorunul (Lucian Blaga, 1895-1961), 112-113

Scanned with OKEN Scanner

Groapa (Eugen Barbu, 1924-1993), 113-118
Groapa din tavan (Matei Vișniec, n. 1956), 118-120

H

Hagi-Tudose (Barbu Delavrancea, 1858-1918), 121-123
Haina de cânepă (Mariana Bojan, n. 1947), 123-125
Hanibal (Eugen Jebeleanu, 1911-1996), 125-127
Hanu Ancuței (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 127-129
Hipermateria (Magdalena Ghica, n. 1955), 129-130
Hora Unirei (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 130-132
Hore (Tudor Arghezi, 1880-1967), 132-133
Horia (Aron Cotruș, 1891-1961), 133-134
Hotel Europa (Dumitru Țepeneag, n. 1938), 134-136
Hronicul măscăriciului vălătuc (Alexandru O. Teodoreanu, 1894-1964), 136-137
Hronicul și cântecul vârstelor (Lucian Blaga, 1895-1961), 137-140
Huliganii (Mircea Eliade, 1907-1986), 140-144

I

Iarna bărbaților (Ștefan Bănulescu, 1926-1998), 145-148
Iarna Fimbul (Alice Botez, 1914-1985), 148-149
Icoane de lemn (Tudor Arghezi, 1880-1967), 149-151
Icoane din Carpați (Șt. O. Iosif, 1875-1913), 151-153
Imne (Ioan Alexandru, n. 1941), 153-155
Imperiul (Horia Stamatu, 1912-1989), 155-157
Impostorul (Alexandru Sever, n. 1921), 158-160
Inel cu enigmă (Mihai Ursachi, n. 1941), 160-161
Infernul discutabil (Ioan Alexandru, n. 1941), 161-163
Ingeniosul bine temperat (Mircea Horia Simionescu, n. 1928), 163-166
Inimi cicatrizate (M. Blecher, 1909-1938), 166-168
Inimile de platină (Marius Robescu, 1943-1985), 166-170
Inimi sub săbii (Eugen Jebeleanu, 1911-1996), 170-174
Interior (Constantin Fântâneru, n. 1907), 174-175
Intrusul (Marin Preda, 1922-1980), 175-178
Ioana (Anton Holban, 1902-1937), 178-179
Ion (Liviu Rebreanu, 1885-1944), 180-182
Iona (Marin Sorescu, 1936-1996), 182-184
Isarlîk (Ion Barbu, 1895-1961), 184-186
Istoria ieroglifică (Dimitrie Cantemir, 1673-1723), 186-189
Istoria Țării Românești (anonim), 189-191
Istoria unei plăcinte (Constantin Negruzzi, 1808-1868), 191-192
Istoria unei secunde (Adrian Păunescu, n. 1943), 192-194
Istoria unui galbân (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 194-195
Istorii (Mircea Ciobanu, 1940-1998), 195-199
Istoriile domnilor Țării Românești (Radu Popescu, 1665 (?)-1729), 199-202
Iți Ștrul, dezertor... (Liviu Rebreanu, 1885-1944), 202-205

Î

Împărat și proletar (Mihai Eminescu, 1850-1889), 206-207
Împărăția de seară (Mihai Crama, 1923-1994), 208-210
În absența stăpânilor (Nicolae Breban, n. 1934), 210-212
În cetatea idealului (Dem. Theodorescu, 1888-1946), 212-213
Închisoarea noastră cea de toate zilele (Ion Ioanid, n. 1926), 213-215
În curte la Dionis (Mircea Eliade, 1907-1986), 215-218
Îndreptări (Duiliu Zamfirescu, 1858-1922), 218-220
Îndreptările doctorului Faustus sau calea cea mai lungă (Vasile Vlad, n.1941), 220-223
În dulcele stil clasic (Nichita Stănescu, 1933-1983), 223-225
În fața timpului (Demostene Botez, 1893-1973), 225-226
Îngereasa cu pălărie verde (Adina Kenereș, n. 1957), 226-228

Scanned with OKEN Scanner

Îngerul a strigat (Fănuş Neagu, n. 1932), 228-231
Îngerul de gips (Nicolae Breban, n. 1934), 231-233
În grădină (Dimitrie Anghel, 1872-1914), 233-236
În întuneric (Ion Agârbiceanu, 1882-1963), 236-238
În larg (Bedros Horasangian, n. 1945), 238-239
În lumea dreptății (I. Al. Brătescu-Voineşti, 1868-1946), 239-241
În marea trecere (Lucian Blaga, 1895-1961), 241-243
În Munții Neamțului (Calistrat Hogaş, 1848-1914), 243-245
Însemnare a călătoriii mele (Dinicu Golescu, 1777-1830), 245-247
Însemnare despre anii din urmă (Daniel Vighi, n. 1956), 247-249
În pădurea Cotoşmanei (Gala Galaction, 1879-1961), 249-250
În preajma revoluției (Constantin Stere, 1864-1936), 250-254
În război (Duiliu Zamfirescu, 1858-1922), 254-257
Înşir-te, mărgărite (Victor Eftimiu, 1889-1972), 257-259
Întâlnirea din Pământuri (Marin Preda, 1922-1980), 260-263
Întâmplări în irealitatea imediată (M. Blecher, 1909-1938), 263-264
Într-o grădină (Ienăchiță Văcărescu, 1740?-1797), 264-266
Întunecare (Cezar Petrescu, 1892-1961), 266-268
Întunecatul April (Emil Botta, 1911-1977), 268-270
Întuneric şi lumină (I. Al. Brătescu-Voineşti, 1868-1946), 270-274
Învățăturile lui Neagoe Basarab... (1482-1521), 274-276
În vreme de război (I. L. Caragiale, 1850-1912), 276-277

J

Jandarmul (Ion Agârbiceanu, 1882-1963), 278-282
Joc secund (Ion Barbu, 1895-1961), 282-284
Jocul cu moartea (Zaharia Stancu, 1902-1974), 284-287
Jocul de-a vacanța (Mihail Sebastian, 1907-1945), 287-289
Jocul ielelor (Camil Petrescu, 1894-1957), 289-290
Jocurile Daniei (Anton Holban, 1902-1937), 290-293
Jupânul care făcea aur (Adrian Maniu, 1891-1968), 293
Jurământul de sărăcie, castitate şi supunere (Gabriela Melinescu, n. 1942), 293-296
Jurnal (Gala Galaction, 1879-1961), 296-300
Jurnal (Mircea Zaciu, n. 1928), 300-302
Jurnal (Liviu Rebreanu, 1885-1944), 302-305
Jurnal 1935-1944 (Mihail Sebastian, 1907-1945), 305-308
Jurnalul de la Păltiniş (Gabriel Liiceanu, n. 1942), 308-310
Jurnalul fericirii (N. Steinhardt, 1912-1989), 310-313
Jurnalul unei ființe greu de mulțumit (Jeni Acterian, 1916-1958), 313-315
Jurnalul unui jurnalist fără jurnal (Ion D. Sârbu, 1919-1989), 315-317

L

La Baaad (Cezar Ivănescu, n. 1941), 318-319
La capătul meu de înserare (Eta Boeriu, 1923-1984), 319-322
La cea mai înaltă ficțiune (Florin Iaru, n. 1954), 322-323
La cumpăna apelor (Lucian Blaga, 1895-1961), 323-326
La curțile dorului (Lucian Blaga, 1895-1961), 326-328
Lacustră (George Bacovia, 1881-1957), 328-329
La fanion (Liviu Ioan Stoiciu, n. 1950), 329-331
La Grandiflora (Gib I. Mihăescu, 1894-1935), 331-334
La Hanul lui Mânjoală (Ion Luca Caragiale, 1850-1912), 334-335
La Lilieci (Marin Sorescu, 1936-1996), 335-338
La Medeleni (Ionel Teodoranu, 1897-1954), 338-340

INV 158341

Scanned with OKEN Scanner

La oglindă (George Coşbuc, 1866-1918), 340-341
La persoana a treia (Aurel Pantea, n. 1952), 341-342
La ţigănci (Mircea Eliade, 1907-1986), 342-346
Lauda somnului (Lucian Blaga, 1895-1961), 346-348
Laus Ptolemaei (Nichita Stănescu, 1933-1983), 348-351
La vulturi! (Gala Galaction, 1879-1961), 351-352
Lângă pământ (Adrian Maniu, 1891-1968), 353-355
Lecţia de anatomie (Emil Hurezeanu, n. 1955), 355-356
Legende istorice (Dimitrie Bolintineanu, 1825?-1872), 356-359
Legende sau basmele românilor (Petre Ispirescu, 1838-1887), 359-360
Les trois Grâces (Mircea Eliade, 1907-1986), 360-363
Letopiseţul Ţării Moldovei (Grigore Ureche, 1590?-1647), 363-365
Letopiseţul Ţării Moldovei (Miron Costin, 1633-1691), 365-368
Letopiseţul Ţării Moldovei (Ion Neculce, 1672(?)-1745), 368-370
Levantul (Mircea Cărtărescu, n. 1956), 371-373
Libertatea de a trage cu puşca (Geo Dumitrescu, n. 1920), 373-374
Limpezimi (Ion Pillat, 1891-1945), 374-376
Locul unde nu s-a întâmplat nimic (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 376-378
Luceafărul (Barbu Delavrancea, 1858-1918), 378-380
Luceafărul (Mihai Eminescu, 1850-1889), 380-383
Lumea în două zile (George Bălăiţă, n. 1935), 383-386
Lunatecii (Ion Vinea, 1895-1964), 386-388
Lunga călătorie a prizonierului (Sorin Titel, 1935-1985), 388-390
Luntrea lui Caron (Lucian Blaga, 1895-1961), 390-394
Lupii de aramă (Adrian Maniu, 1891-1968), 394-395
Lupta cu inerţia (Nicolae Labiş, 1935-1956), 395-397
Luxul melancoliei (Stelian Tănase, n. 1952), 397-398

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ARTICOLELOR PE AUTORI

GEORGETA ANTONESCU
- Elena
- Epigonii
- Escursiuni în Germania meridională
- Fabule
- Fecioara în alb
- Istoria Țării Românești
- Istoria unui galbîn
- În Munții Neamțului
- Însemnare a călătoriii mele
- Jurnalul unui jurnalist fără jurnal

LEON BACONSKY
- Enigma Otiliei
- Fascinația
- Fefeleaga
- Inimi sub săbii
- În întuneric
- Întâlnirea din Pământuri
- Jocul cu moartea
- La Grandiflora

ȘTEFAN BORBELY
- Frumoasa fără corp
- Hipermateria
- Impostorul
- În larg
- Jurnal
- Jurnalul de la Păltiniș
- La cea mai înaltă ficțiune
- La țigănci
- Levantul

IOANA BOT
- Faruri, vitrine, fotografii
- Femeia în roșu
- Hanibal
- Hanu Ancuței
- Împărat și proletar
- Libertatea de a trage cu pușca

CORIN BRAGA
- Hronicul și cântecul vârstelor
- Iona
- Istorii
- În preajma revoluției
- Jocurile Daniei
- Lumea în două zile

CORNEL CĂPUȘAN
- Echinoxul nebunilor
- Fluxul memoriei
- Ioana

SANDA CORDOȘ
- Evadare tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România
- F
- Galeria cu viță sălbatică
- Îngereasa cu pălărie verde
- Jurnalul fericirii

DOINA CURTICĂPEANU
- Fiul vânătorului
- Istoria ieroglifică
- În grădină
- Jurnal I-II
- Jurnalul unei ființe greu de mulțumit
- Letopisețul Țării Moldovei
- Lunga călătorie a prizonierului

SERGIU PAVEL DAN
- Floarea din prăpastie
- Frații Jderi
- În cetatea idealului
- În pădurea Cotoșmanei
- Jupânul care făcea aur

VASILE FANACHE
- Horia
- În vreme de război
- Lacustră
- La hanul lui Mânjoală

Scanned with OKEN Scanner

LIVIA GRĂMADĂ
Letopiseţul Ţării Moldovei

SARA IERCOŞAN
Hagi-Tudose
Hora unirei
Îndreptări
În război
Legende istorice
Luceafărul

MIRCEA MUTHU
Flori de mucigai
Fuga lui Şefki
Gorila
Iarna Fimbul
Isarlîk
În curte la Dionis
La curţile dorului
Lunatecii

LAURA PAVEL
Groapa din tavan
În absenţa stăpânilor
Îngerul de gips
La Baaad
Luxul melancoliei

GHEORGHE PERIAN
Fantazii
Frigul verii
Iarna bărbaţilor
Icoane din Carpaţi
Însemnare despre anii din urmă
La fanion
La persoana a treia
La vulturi!

IOANA EM. PETRESCU
Epica Magna
Excelsior
Geniu pustiu
Luceafărul

LIVIU PETRESCU
Feţele tăcerii
Hronicul măscăriciului vălătuc
Interior
Ion
În faţa timpului
La Medeleni
Lupta cu inerţia

HORIA POENAR
Femeie, iată fiul tău
Ingeniosul bine temperat
Închisoarea noastră cea de toate zilele

DUMITRU POP
Într-o grădină
Legende sau basmele românilor

ION POP
Efectul de seră
Eulalii
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Fântâna somnambulă
Figurile de ceară
Flori de hârtie
Fructul de a trăi
Gorunul
Haina de cânepă
Hore
Istoria unei secunde
Inimi cicatrizate
Îndreptările doctorului Faustus sau calea cea mai lungă
În dulcele stil clasic
În marea trecere
Întâmplări în irealitatea imediată
Joc secund
Jurământul de sărăcie, castitate şi supunere
La Lilieci
Lauda somnului
Laus Ptolemaei

Scanned with OKEN Scanner

Lângă pământ
Limpezimi
Lecția de anatomie

CORNEL ROBU
Foc în Hanul cu tei
Intrusul
Împărăția de seară
Înșir-te, mărgărite
Întunecatul April
Întuneric și lumină
Jurnal
Les trois Grâces

LIONEL DECEBAL ROȘCA
Groapa
Huliganii
Luntrea lui Caron

OCTAVIAN ȘCHIAU
Istoriile domnilor Țării Românești
În lumea dreptății
Învățăturile lui Neagoe Basarab...
Letopisețul Țării Moldovei

ION ȘEULEANU
Făt frumos din lacrimă
Fiziologia provincialului în Iași
Glasul
Istoria unei plăcinte

CĂLIN TEUTIȘAN
Epifania
Femeia cu carnea albă
Ferestrele zidite
Imperiul
Îngerul a strigat
Jandarmul

SILVIA TOMUȘ
Europolis
Fecioarele despletite
Ghetto veac XX
Icoane de lemn
Itic Ștrul, dezertor...
Întunecare

MIHAELA URSA
Imne
Inel cu enigmă
Infernul discutabil
Inimile de platină
La capătul meu de înserare

ION VARTIC
Englezește fără profesor
Gaițele
Hotel Europa
Jocul de-a vacanța
Jocul ielelor

VASILE VOIA
Fântâna Blanduziei
Floare albastră
La cumpăna apelor
La oglindă
Locul unde nu s-a întâmplat nimic
Lupii de aramă

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte	5
Dicționar analitic de opere literare românești	9
Indice de opere analizate	399
Lista articolelor pe autori	349
Indice general	352